CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

617

noviembre 2001

DOSSIER:
Memorias de infancia y juventud

Ana Basualdo
Lavapiés

Stephen Romer
Tributo

Julio Ortega
La lectura en México

Entrevistas con Pedro Almodóvar y Antonio Rabinad

Carta de Nueva York

Centenario de André Malraux



CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-01-003-7

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index) y en la MLA Bibliography

617 ÍNDICE

DOSSIER
Memorias de infancia y juventud

PUNTOS DE VISTA

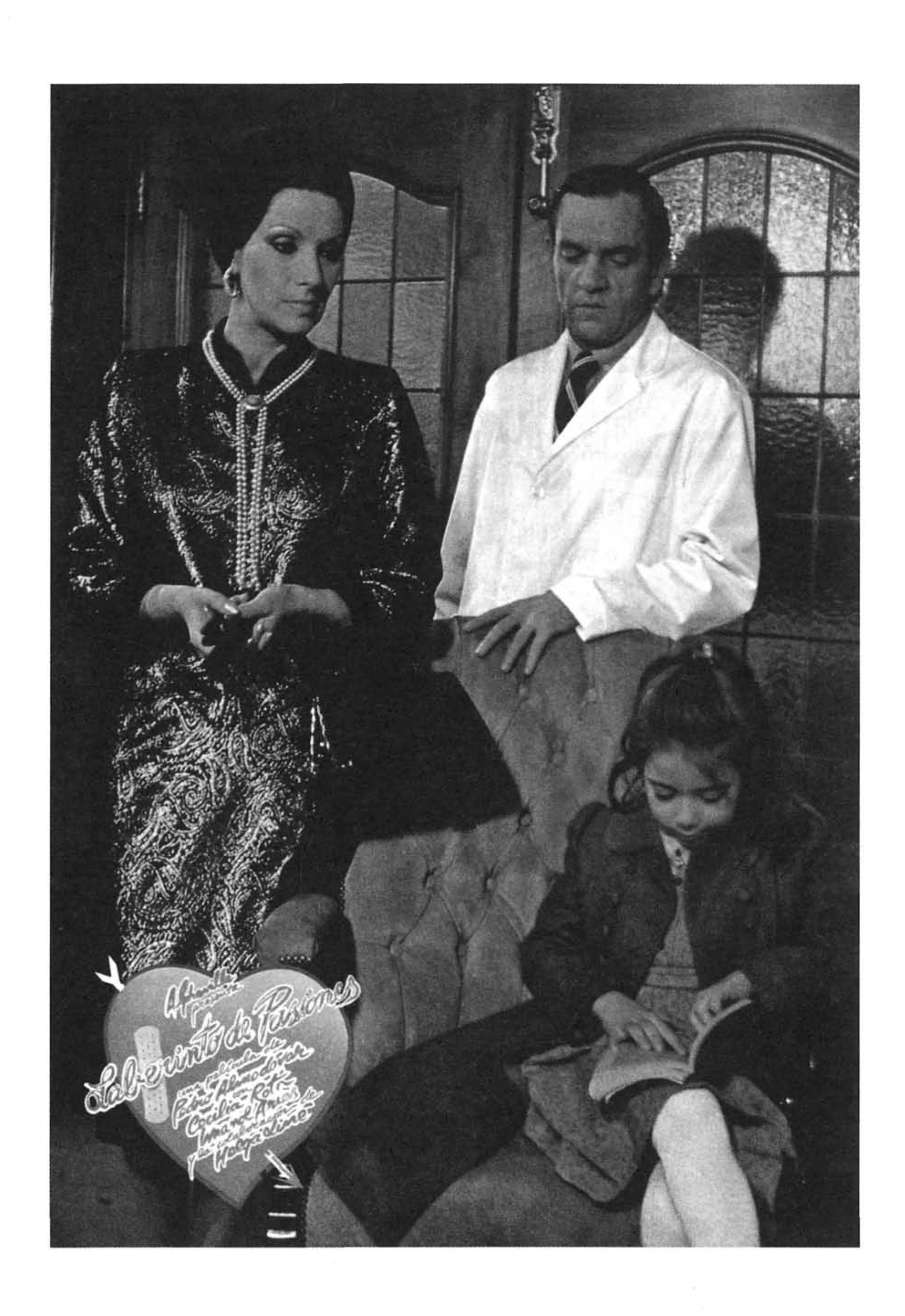
CALLEJERO

BIBLIOTECA

Ilustraciones: Archivo de Emilio Carlos García Fernández

DOSSIER
Memorias de infancia y juventud

Coordinador:
RICARDO FERNÁNDEZ ROMERO


Laberinto de Pasiones
Pedro Almodóvar
Cecilia Roth
Imanol Arias

El recuento de la infancia y la juventud

Ricardo Fernández Romero

El recuerdo de la infancia y la juventud forma parte de prácticamente cualquier proyecto autobiográfico desde que Rousseau diera a esos años carta de naturaleza literaria en la escritura autobiográfica moderna. Desde entonces, y gracias sobre todo al halo que el romanticismo ha dejado en torno a la infancia, los primeros años de la vida han pasado a ser, especialmente para los autobiógrafos, un terreno privilegiado para testimoniar y fabular acerca de la constitución, la formación del yo y su interacción con una determinada colectividad. De este modo ha llegado a crecer un género autobiográfico autónomo, presente en todas las literaturas occidentales que proponemos denominar el relato de infancia y juventud. A partir de estas páginas queremos llamar la atención sobre tal género en la literatura española contemporánea, mediante los trabajos de Ángel G. Loureiro, Shirley Mangini, James D. Fernández y el testimonio de uno de los más recientes y mejores frecuentadores de este género, el escritor barcelonés Antonio Rabinad.

La relativa libertad, el carácter lejano y mítico de esos tiempos de la infancia y la juventud, la nebulosidad del recuerdo mismo, favorecen la tentación de hacer del recuerdo de la infancia, más que del recuerdo de la juventud, un ejercicio de arqueología donde casi todo está permitido, desde la nostalgia por una versión mejor del propio ser arruinada por el desgraciado discurrir de la vida, hasta la posibilidad de edificar en la infancia el infalible origen del destino que finalmente exhibe el autobiógrafo. De un modo u otro, desde la nostalgia o desde la ostentosa demostración de la vida como una profecía cumplida, la escritura sobre la propia infancia se ha convertido en un centro cuyo mismo misterio, cuya misma inaccesibilidad (por la lejanía del niño que se fue, por la distinta conformación psicológica que separa al adulto y al niño, por la diferente forma de estar en el mundo que uno y otro suponen) favorece la especulación artística en torno al placer de construir la propia máscara a medida, sin que nadie tenga derecho a discutir ese pasado, amenaza evidente cuando el autobiógrafo ya forma parte de la historia de una colectividad, del dramático contraste de sus luces y sombras. Así, hablar de la propia infancia ofrece al autobiógrafo el lujo de construir un supuesto núcleo seminal de la personalidad. El autobiógrafo pretende de este modo el sueño de saltar fuera de la historia,

de colocarse fuera de ese río peligroso y salvar una parte de sí ante la posteridad, ante la colectividad, ante los otros, ese otro al que, como señala Ángel G. Loureiro en su reciente libro *The Ethics of Autobiography* (2000), debe remitirse toda construcción de una identidad.

Y sin embargo, no podemos tachar a los escritores de su propia infancia de mala fe, pues subsiste algo más tras esa máscara o tras la ilusión de que esa escritura que bordan con mimo o con desencanto contra aquellos años (porque cuando se escribe sobre la infancia se usa la ira o la nostalgia) es el resultado de desentrañar el origen. Como por asombro, a pesar del ejercicio desconstructivo de la psicología moderna, el mito de los orígenes, y otros relacionados con la infancia como el paraíso perdido, la edad de oro, la visión romántica del niño como forma de unir arte y vida etc., perviven como la materia que da pie al juego ilusionista de esa escritura. Quizá la ilusión se mantenga porque en el mismo proceso de escritura, como en realidad sucede con toda escritura autobiográfica, el autor ha puesto algo más que quizá una revelación escandalosa acerca de un mal resuelto complejo de Edipo, pongamos por caso; ha puesto su vida en juego ante los otros, ante la comunidad contra o ante la que escribe.

De este modo, la infancia es máscara pero también metáfora plurisignificativa con la que la exhibición de la vida pretende convertirse en un acto, un acontecimiento con el que el escritor gesticula en público. La escritura autobiográfica de la infancia es un género también autobiógrafico y como tal una forma de gestualidad literaria que sólo puede ser medido en la dimensión de un especial juego teatral. En dicho juego el autor se mide con el otro, con la colectividad, ante la cual su proyecto autobiográfico se ofrece como el lugar social al que el autor aspira, o la posición que defiende, defendiendo, construyendo, fabricando su máscara. Una máscara: he aquí de nuevo el saber hacer ilusionista del escritor que pretende que tomemos como su identidad individual.

Ante ese otro, el proyecto del autobiógrafo basado en la infancia y la juventud, supone una toma de postura ante su tiempo y sus conciudadanos. Así, el impulso ético inicial desde el que se define el yo se convierte también en una respuesta social y política que el autor usa para desempeñar el papel del que nos quiere convencer. Y para todo eso sirve la infancia, convertida entonces en un amplio contenedor a través del cual puede verse o intuirse el envés del gesto autobiográfico, del gesto teatral.

El significado de ese gesto suele apoyarse en el sentido metafórico general de la infancia como regeneración, depósito de pureza y dispositivo renovador de energías que cataliza la necesidad, la ilusión del autobiógrafo cuando escribe, de lanzar su proyecto hacia el futuro o de rechazar el presente. Algunos de los mejores relatos de infancia de la literatura española

surgen de la nostalgia por esa infancia como dispositivo de más vida cuando el momento desde el que se escribe se vive dolorosamente instalado en la minusvaloración de cuanto rodea al autobiógrafo. Así lo muestran los trabajos que aquí presentamos de James D. Fernández y Ángel G. Loureiro. El primero nos enseña cómo la nostalgia de Armando Palacio Valdés en su *Novela de un novelista* (1921) por sus primeros recuerdos encubre una postura política claramente reaccionaria, contraria a la desaparición de un tipo de vida rural idealizado, propio de una fantasía pastoril de un nostálgico del Antiguo Régimen. Por su parte Loureiro nos muestra la escisión desde la que, a modo de frontera o de tierra de nadie, Jorge Semprún en su *Adiós luz de veranos* (1998) contempla su propia vida, incapaz de separarse de la infancia de la que fue desterrado para siempre por la guerra civil y donde quedó una visión/versión de sí irrecuperable y deseada.

Estas dos experiencias de la infancia, lejanas en el tiempo, resultan sin embargo, características de bastantes relatos de infancia de la literatura española, en los que la infancia sólo puede verse desde los ojos del exiliado. Precisamente esta vivencia desde los márgenes de la propia vida, a veces literalmente, otras de forma metafórica, conforma un modelo de experiencia y un modelo narrativo con el que el género infecta el *curriculum vitae* de un desesperado y nostálgico deseo insatisfecho, poso amargo de muchas relatos de infancia, a veces más audible que la insistencia en haber disfrutado de la tópica infancia feliz.

Pero también existe otra visión de la infancia, prolongada muchas veces sobre la juventud, y es la que persigue trazar la imagen del artista que se forma a sí mismo, siempre en contraste con una sociedad contra la que el joven ha debido buscar un espacio propio donde descubrir en la primera infancia y donde empezar a hacer fructificar, ya a partir de la adolescencia, su propia vocación. En estos otros casos el modelo de la experiencia resalta el inevitable autodidactismo del artista español, autodidactismo que se lanza como acusación contra las carencias de una sociedad que vive o ha vivido de espaldas al arte o incluso a la inteligencia; y autodidactismo que no puede escaparse en muchas ocasiones de un cierto robinsonismo orgulloso, autocomplaciente, pero que logra transformarse en el mejor de los casos (Carlos Barral en *Años de penitencia* sobre todo) en una suerte de deslumbrante ejercicio de dandismo intelectual. Por cierto que en esta figura del artista formado a sí mismo aún es posible rastrear el eco irónico de otro tipo de personaje también formado a sí mismo en contra o a pesar de la sociedad que le rodea: el antihéroe de la novela picaresca, como ha admitido Jesús Pardo en su feroz relato de infancia y juventud *Autorretrato sin retoques* (1996).

La literatura española cuenta con numerosos ejemplos desde el nacimiento de este género, a fines del siglo XIX, de la capacidad de la infancia como atalaya –así lo contaba Guzmán de Alfarache– para examinar la propia vida y la de la colectividad como escenario donde puede surgir la identidad. Así Miguel de Unamuno, Azorín, Rafael Alberti, Corpus Barga, Carlos Barral, Juan Goytisolo o Terenci Moix han entrado en esta escritura con la voluntad de cumplir ese papel fronterizo de evaluación colectiva e individual, artística y política. De esta manera han contribuido decisivamente a crear una de las mejores aportaciones para la creación del lenguaje de la intimidad dentro de la escritura autobiográfica española. Y en tanto que portadora de este papel de desbrozadores de nuevas parcelas para la expresión de la vivencia, este tipo de escritura debe considerarse en cierta forma experimental, ha debido descubrir nuevos modos de narrar la experiencia de unos años hasta entonces desatendidos en la literatura. No es extraño entonces que ese afán innovador, que esa necesaria investigación literaria (uno de los indudables atractivos de este género, por descontado) lleve a los autobiógrafos a acercarse a las técnicas de la novela en busca de trasplantes creativos productivos, y a los novelistas a la escritura autobiográfica, a la búsqueda de unir la escritura más imaginativa con la posibilidad de enfrentarse al análisis de la confluencia entre la identidad individual y el compromiso con el propio tiempo. Se trata de una línea de intercambio que debe hacernos leer la literatura autobiográfica en contacto con las renovaciones de la prosa artística que ha visto sucederse la literatura española desde fines del siglo XIX. Así, es posible tender un puente que permite estudiar la literatura autobiográfica como parte del resto de géneros literarios del ámbito español, deshaciendo así el aparente más que real aislamiento de este tipo de escritura de su justa consideración literaria.

Fruto de ese encuentro que jalona la historia del relato de infancia en España (*Crónica del alba* viene en seguida a nuestro recuerdo) son novelas autobiográficas, auténticos clásicos modernos, como *El cuarto de atrás* (1978), de Carmen Martín Gaite y *Si te dicen que caí* (1973), de Juan Marsé, estudiadas en estas páginas por Shirley Mangini.

La evolución del género ha corrido paralela a la literatura, la cultura y la sociedad española. De este modo la infancia no es siempre la misma para todos los niños, parapeto con el que Galdós despachó la suya en tres líneas en *Memorias de un desmemoriado* (1914). Así, desde el primer relato de infancia, los *Recuerdos de niñez y de mocedad* (1908) de Unamuno hasta *El hombre indigno* (2000) de Antonio Rabinad, el género ha mantenido su

reto vivo para el escritor, que ha ensayado con él constantemente sin haberlo agotado aún.

Hasta la guerra civil de 1936-1939 el género buscó su voz propia, modestamente, adaptando modelos extranjeros (Rousseau, Renan sobre todo) y asomándose a las novedades del modernismo en la prosa literaria. De esos años destaca una de las primeras joyas de este género, las *Confesiones de un pequeño filósofo* (1904), de Azorín: un hermoso experimento a medio camino de la novela lírica que se comenzaba a ensayar en aquellos años, la autobiografía y el moroso ejercicio de estilo que acabaría siendo la seña de identidad literaria del escritor alicantino.

Hacia la mitad del siglo se inicia la publicación del que quizá sea el mejor y más conocido relato de infancia, *La arboleda perdida*, de Rafael Alberti. Esta obra prolongada en el tiempo por sucesivas ediciones a modo de un diario de la memoria, destaca sobre todo por su primer libro, publicado en México en 1942 y completado con el segundo libro, publicado en Buenos Aires en 1959. Uno y otro constituyen un díptico interesantísimo de muy distinta temperatura. La importancia en ambos del momento de escritura les da su especificidad. El primero recoge aún el dolor y la rabia de una derrota reciente, y la ruptura y la escisión propia de todo exiliado, que en el caso de Alberti se combate con la reconstrucción de una infancia luminosa a fuerza de su palabra poética. La segunda parte es la de un hombre que nos relata sus inicios como escritor en España en tanto que metafórico paralelismo de que está asentándose en la tierra de acogida, donde empieza casi de nuevo su carrera literaria. El tono cambia hacia una cierta serenidad y optimismo al recordar una prometedora juventud como artista.

Tras la guerra, el tiempo de la dictadura marca de una forma u otra la escritura autobiográfica, aunque la sombra traumática no aparezca hasta prácticamente la segunda mitad de los años setenta. Así en la década de los cincuenta aún podemos encontrar relatos como el de Camilo José Cela, *La rosa* (1959), de marcado carácter lírico, o los dos primeros volúmenes de la sorprendente tetralogía *Los pasos contados* de Corpus Barga (publicada a partir de 1979), ejemplo de las posibilidades experimentales de este género. A medida que la dictadura avanza hacia su fin la escritura autobiográfica recupera los recuerdos de los hijos de la guerra: Antonio Rabinad (uno de los primeros en rescatar el dramatismo de esa vivencia en *El niño asombrado* publicado en 1967, pero escrito años antes), Carlos Barral (*Años de penitencia*, 1974), Juan Goytisolo (*Coto vedado*, 1985), Francisco Umbral (*Memorias de un niño de derechas*, 1972), Fernando

Arrabal (que con *Baal Babilonia* publicado en 1977 explora los terrenos ambiguos que median entre la novela y la escritura autobiográfica), Salvador Pániker (*Primer testamento*, 1985), Terenci Moix (*El peso de la paja*, desde 1990) y tantos otros. En su gran mayoría estos autores escriben en sus recuerdos sobre una infancia y una juventud desde las cuales ajustan sus cuentas contra la opresión del régimen franquista. El conjunto de estos relatos de infancia y juventud es quizás el más interesante desde 1939 hasta nuestros días. Como denominador común los autores prefieren detenerse en aquellos ámbitos de su experiencia donde pueden hallar un rincón de libertad personal: el sexo, la cultura, los círculos de amigos, etc., se convierten en espacios de resistencia y de elaboración de una trayectoria personal que pretende liberarse del gris plomizo de esos años, con la promesa de la energía juvenil, del juego, del descubrimiento de lo prohibido (moral, literario y político). Precisamente será la juventud más que la infancia el terreno que escojan casi todos estos autobiógrafos por ser el espacio donde pueden asomarse al mundo adulto y oponer a sus múltiples niveles de represión su propia búsqueda de la libertad personal y colectiva.

El relato de infancia también será el terreno para la manifestación de otra identidad, la de las mujeres, que buscarán también a través de su propia infancia y juventud una posición desde la que lanzar su propia versión del recorrido vital. Así, Carmen Conde (*Empezando la vida*, 1955), María Campo Alange, (*Mi niñez y su mundo*,1956), Rosa Chacel (*Desde el amanecer*, 1972), Dolores Medio (*Atrapados en la ratonera*, 1980) y otras como la activista Lidia Falcón en *Los hijos de los vencidos* (1979) nos hablarán de infancias cuyos espacios de reclusión deberán romper para ganarse un espacio público al que los hombres acceden de forma natural pero que para las mujeres es aún un campo de lucha y un terreno por conquistar para así cumplir con su vocación intelectual o artística.

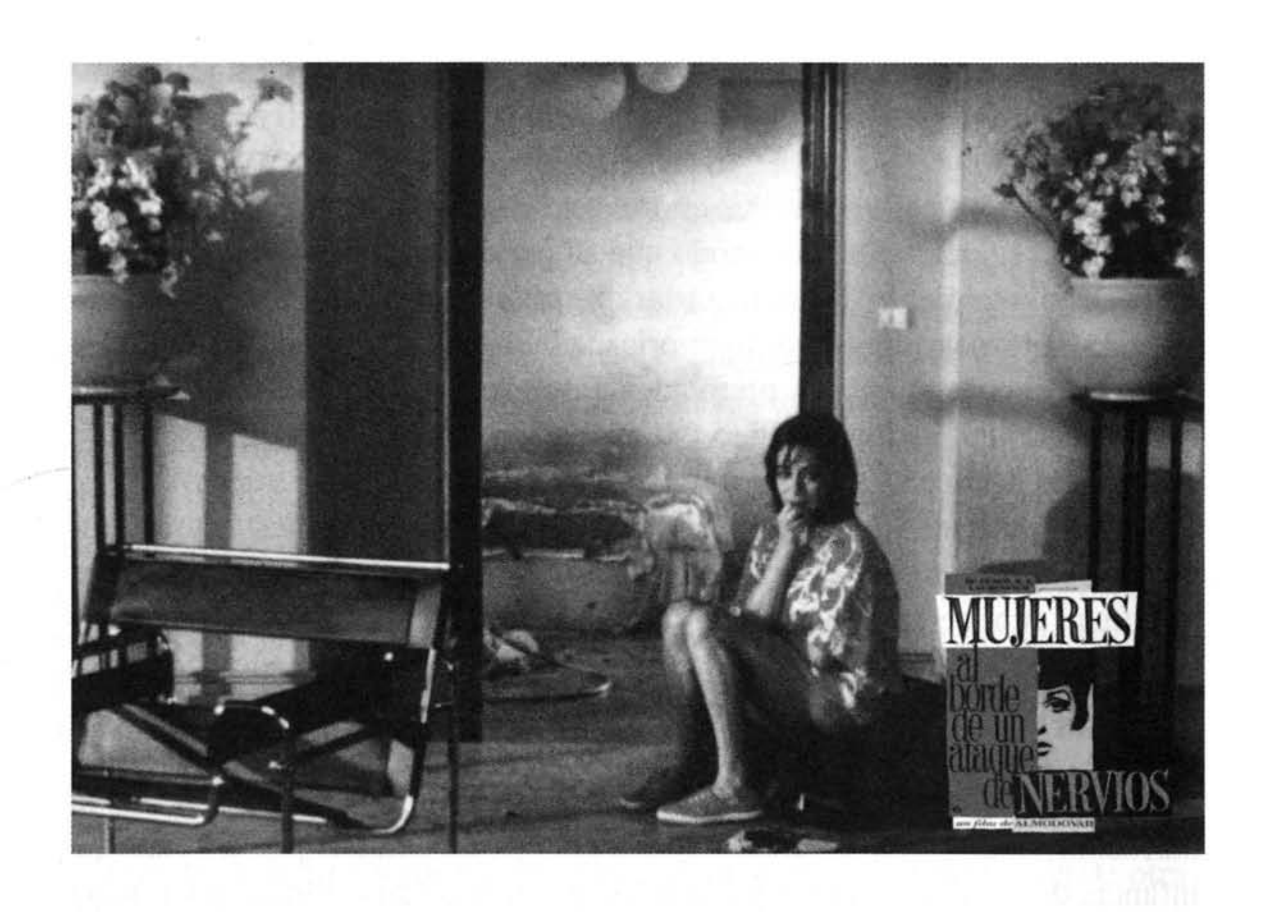
Y de este modo el género llega hasta nuestros días demostrando una vitalidad aún no agotada, como prueban las sucesivas entregas de *El peso de la paja* de Terenci Moix. Se trata de un ciclo autobiográfico que ha deparado quizá el mejor relato de infancia de los últimos veinte años: *El cine de los sábados* (1990), donde el humor, la ironía, y un hábil y dramático (en todos los sentidos de la palabra) juego de planos temporales permiten la exhibición de su dominio de la escritura. El conjunto de este ciclo publicado hasta ahora nos ofrece, de paso (aunque se adelantara Luis Antonio de Villena con *Ante el espejo* en 1982), otro tipo de infancia y juventud y otro tipo de educación sentimental: la de un joven homosexual que logrará descubrir su vocación y cumplirla como una senda, a veces dramática y

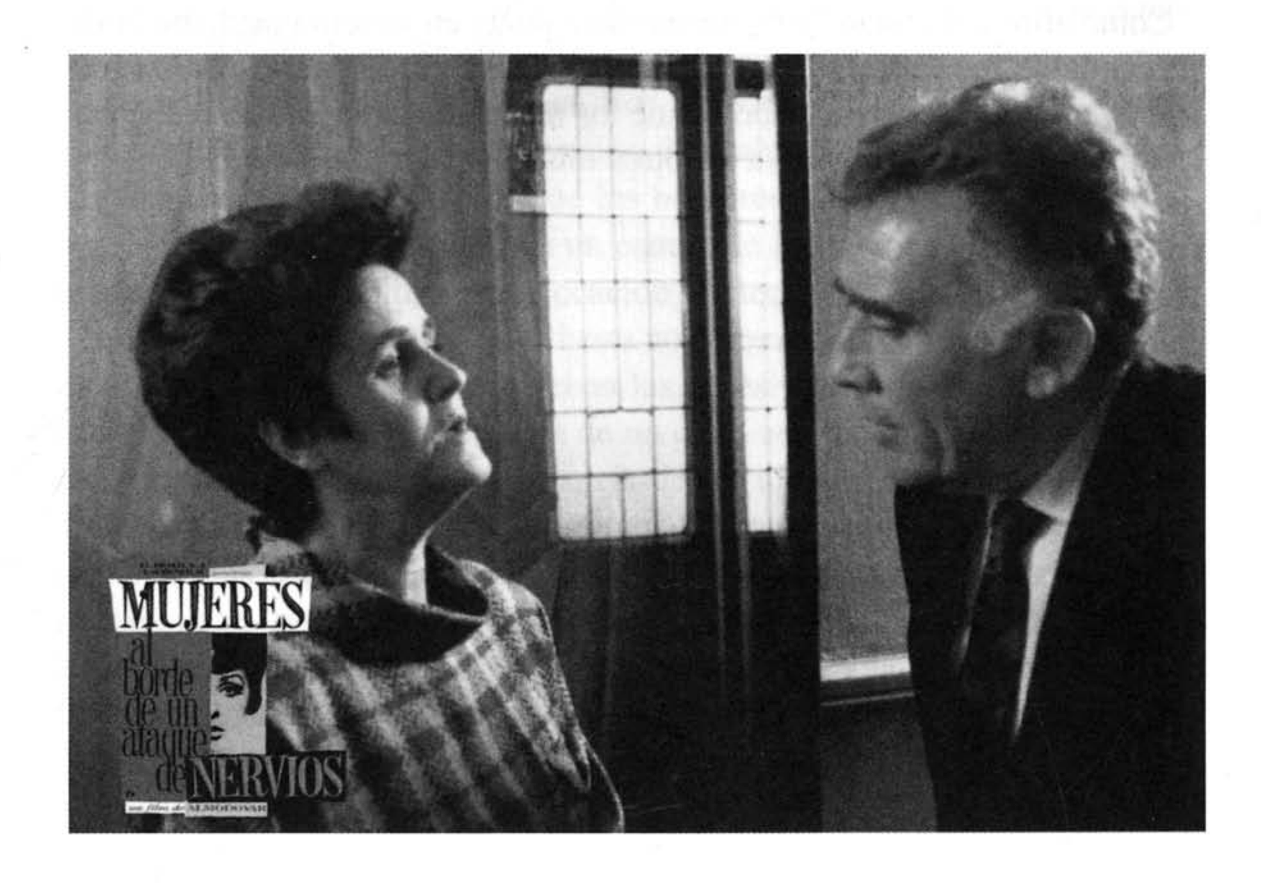
trufada de peripecias, de libertad, erotismo y literatura; demasiada literatura (y películas de Hollywood), como diría irónicamente Terenci, el personaje.

Las novedades editoriales que aporta este género autobiográfico se suceden en los recientes años, de modo que su pervivencia no parece amenazada por el agotamiento: basta recordar que el único premio literario dedicado a la autobiografía y las memorias, el Premio Comillas de Editorial Tusquets cuenta entre sus premiados los relatos de infancia de Alberto Oliart y Carlos Castilla del Pino (su magnífico *Pretérito imperfecto*, 1997, es un texto destinado a ser un modelo para el futuro de este género).

Entre los últimos y más originales títulos aparecidos cabe destacar el citado *El hombre indigno* de Antonio Rabinad, un autor no bien atendido por la crítica, aunque esta frase deberá pasar a convertirse tan sólo en un tópico dada la buena acogida que ha merecido su relato de infancia. En este relato la guerra y la desaparición del padre en la misma marcan la infancia y la juventud en una dura Barcelona de posguerra. Pero como el propio autor nos confirma en la entrevista que transcribimos más adelante, la narración va más allá de unas coordenadas ya transitadas por el relato de infancia de los últimos años y logra con el vigor de su estilo un texto nada autocomplaciente que insiste en una voluntaria y decidida toma de posición en los márgenes, en una visión de la vida desde el desarraigo que, por otro lado, ha formado parte de casi toda su obra de ficción.

Como afirma Rabinad, la memoria es un pozo, un venero inagotable, raíz profunda de toda palabra, que para la literatura española promete seguir siendo un mirador privilegiado donde los recuerdos de la infancia nos permitirán seguir asomándonos a nosotros mismos y a nuestro tiempo.


MUJERES
al borde de un ataque de NERVIOS
un film de ALMODOVAR


MUJERES
al borde de un ataque de NERVIOS
un film de ALMODOVAR

Autobiografía vs. infancia: el caso de Armando Palacio Valdés

James D. Fernández.

Ask yourself if you are happy, and you immediately cease to be so.

John Stuart Mill

Los autobiógrafos con frecuencia añoran un estado perdido o imaginado que, curiosamente, se caracteriza por la ausencia de las mismas condiciones de existencia del texto autobiográfico: la experiencia o la vida (bio) y la autoconciencia o la escritura (grafía). En otras palabras, muchas autobiografías se escriben desde el lugar de la pérdida, de la herida: lo que se ha perdido es la plenitud, la experiencia pura; la herida es la de la autoconciencia, plasmada primordialmente en la reflexión inherente al acto de escribir. Estas autobiografías no sólo documentan una pérdida mediante la representación de tales o cuales escenas de privaciones o expulsiones; las autobiografías en sí –en su misma materialidad textual– llegan a constituir la evidencia principal de una pérdida irreversible. «Preferiría no estar escribiendo esto, pero...» es una declaración implícita de los textos de este *corpus* autobiográfico, que ubican la felicidad siempre en el presente de lo narrado, nunca en el presente de la narración. La felicidad –desde dentro– no tiene narración posible. Es ésta la lógica interna de una buena parte del *corpus* de literatura autobiográfica de Occidente: la vida nos ha alejado de nosotros mismos; la escritura nos distancia aún más de la experiencia, de la identidad. De ahí que la infancia, supuestamente previa a la «vida», y previa a la «letra», se constituya, a lo largo de la historia del género, en el añorado –por perdido– jardín del yo. De ahí también que ciertos espacios –el campo, sobre todo en el siglo XIX, o ciertas zonas del «tercer mundo» en el XX– se privilegien en cuanto lugares supuestamente extáticos o estáticos –premodernos, iguales a sí mismos– y supuestamente analfabetos, no autoconscientes. «La ausencia de autobiografía rural» –escribe Philippe Lejeune– «es del todo previsible. El mundo rural tradicional constituye por

definición un espacio cultural antiautobiográfico» («Autobiographie et histoire sociale au XIXe siècle», en *Individualisme et autobiographie en Occident*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1983, p. 210). Si en estos textos, el «progreso» histórico de la modernidad se define como un alejamiento colectivo de las esencias y de las identidades, la vida individual se representa también como un proceso pernicioso de enajenación y de desdoblamiento de un yo cristalino y originario. Sólo se llega a ese yo diamantino mediante un proceso de eliminación, de limpieza: autobiografía. Autobio. Auto. En este ensayo, ofrezco una lectura de *La novela de un novelista* ([1921], Buenos Aires, Espasa Calpe, 1965) uno de los tomos autobiográficos del novelista asturiano Armando Palacio Valdés (1853-1938). Prefiero dejar a un lado la cuestión del posible valor estético de la obra en cuestión, como también la adecuación entre lo que relata Palacio Valdés en sus memorias y la «verdad histórica.» Para mí, el interés del texto del novelista asturiano reside principalmente en el hecho de que constituye un verdadero catálogo de motivos y clichés de esta fuerte corriente nostálgica de la autobiografía antimoderna, antiurbana y antiadulta.

* * *

A finales del siglo XIX, el escritor Eusebio Blasco, que llevaba años viviendo en París, describiría su regreso a Madrid en los siguientes términos: «Todo esto me hace olvidar la vida vertiginosa de allá, el ruido y la balumba del Gran Boulevard, la prisa de la vida moderna» (*Recuerdos: notas íntimas de Francia y España*, Madrid, Fernando Fe, 1894, p. 7). Para Blasco, Madrid es el lugar de la identidad, de la autenticidad. Curiosamente, el lugar privilegiado que ocupa Madrid en el imaginario afectivo de Blasco depende precisamente de su relativo atraso. La fuerza de su color local está en razón inversa de su progreso. Pero ¿qué importa si es la patria? ¿Acaso hay madre defectuosa?: «Si en España se hiciera lo que en otros países, ya no sería España. Suprimid en las escaleras de una casa de Madrid el olor del aceite y no hay tal Madrid. Y sones y olores, y músicas y aromas constituyen la nacionalidad, que surge y penetra en ondas de olor, y dan escalofrío al tornar al hogar materno» (p. 113-114). Cada norte tiene su sur; dentro de España, durante estos mismos años, se trazan las mismas líneas, las mismas fronteras; se perciben las mismas tentativas de delimitar un espacio de identidad, protegido del amenazante rodillo de la modernidad. Para Palacio Valdés, según la forma que da a su vida en *La novela de un novelista*, ese espacio privilegiado es el campo de Asturias. Dejar Asturias para ir a Madrid se representa como una expulsión del paraíso, o peor, un descenso al infierno. Madrid es a París, para Blasco, lo que Asturias es

a Madrid para Palacio Valdés, un hogar, un refugio, el lugar de la identidad. El hecho de que un solo espacio –Madrid– se pueda representar simultáneamente como paraíso e infierno, como el refugio de la crisis de la modernidad y el epicentro de esa misma crisis –parecería comprobar la idea de que la crisis es un estado no de las cosas, sino de la mente humana.

En el siglo XIX, las representaciones del hogar y del mundo rural comparten varias características. La asociación entre el hogar y la figura materna es un producto de la recodificación decimonónica de los papeles sexuales: lo público es el dominio del hombre; el recinto privado es el espacio de la mujer. El desarrollo de la modernidad –el creciente frenesí de la esfera pública– produce un enaltecimiento de la esfera de la domesticidad femenina como un supuesto refugio ante el implacable flujo del mercado, de la política, de la historia. Existe una asociación parecida entre el mundo rural y lo femenino o lo materno; de nuevo, es la supuesta no-participación en el torbellino de la modernidad lo que posibilita la asociación entre madre y campo. Palacio Valdés invoca esta asociación al hacer hincapié en el hecho de que su exilio de Asturias coincide con la muerte de su madre. Pero más importante aún, para nuestros propósitos, es la fuerte asociación convencional entre el hogar y la campiña por un lado, y la infancia por otro. Como escribe Raymond Williams, «la vida campestre se ve frecuentemente como la vida del pasado, de la infancia del escritor». A veces, sobre todo en el XIX, este vínculo entre infancia y campo es el simple resultado de la realidad biográfica –muchísimos europeos del XIX pasaron su infancia en el campo y su vida adulta en la urbe. Pero en otros casos, la vinculación es de carácter más convencional: el campo se asocia no tanto a la edad temprana de un hombre, sino a la infancia del Hombre. Según una visión histórica muy potente a finales del siglo XIX, la Civilización pasó su infancia en el campo, y está pasando su vida adulta en la ciudad. En *La novela de un novelista*, Palacio Valdés aprovecha tanto el vínculo biográfico como el convencional; es decir, como el novelista pasó su infancia en Asturias y su vida adulta en Madrid, utiliza esta circunstancia concreta para configurar su relato autobiográfico como una caída de la infancia, del paraíso y de Asturias, hacia la vida adulta, el «mundo» y Madrid. Al mismo tiempo, sin embargo, en Palacio Valdés, Asturias se convierte no sólo en el lugar de su infancia particular, sino en un lugar esencialmente infantil: «Reina en este pueblo una amable jovialidad infantil» (p. 55); «como si la hermosa villa quisiera poner su alegría y su inocencia bajo la guardia de aquel que dijo "O niños, o como niños"» (p. 57). El campo es, en definitiva, un lugar ahistórico: «Corría el año 1861. En Avilés vivíamos ignorados pero felices. Allá lejos podrían sublevarse los batallones y en Madrid alzarse barricadas y en todas partes encenderse la lucha y venir en pos de ella las sangrientas repre-

siones, matanzas y fusilamientos. Nosotros no nos ocupábamos en semejantes bagatelas» (p. 153).

Tanto el hogar (materno) como la campiña no sólo son refugios de la historia; también se suelen representar –erróneamente, desde luego– como lugares exentos del trabajo, lugares distantes del mundo moderno de despachos, fábricas, y sus fabricaciones. Como ha señalado Raymond Williams, una de las características más llamativas de las visiones pastorales del campo es precisamente la ausencia de la labor, del trabajo: «Los hombres y las mujeres que siembran y abonan y podan y cosechan no se ven por ninguna parte; es como si el trabajo se llevara a cabo por un invisible orden natural» (p. 32).

En el primer párrafo de *La novela de un novelista*, escribe Palacio Valdés: «"Preguntad a los niños y a los pájaros cómo saben las cerezas" dice un proverbio alemán. Ignoro cómo sabrán a los pájaros, pero en cuanto a mí me sabían tan bien hace sesenta años que cuando veía una cesta de ellas caía inmediatamente en éxtasis como Santa Teresa en presencia del sacramento» (p. 9). A pesar de su tono juguetón, la cita merece comentario. Primero, habría que subrayar que en esta imagen, al niño Palacio Valdés se le presenta una cesta de cerezas; la labor que hay detrás de la producción de la fruta no tiene cabida en esta representación pastoral. Es sintomático: a lo largo de la *Novela*, vemos al niño Palacio Valdés percibiendo y recibiendo los dones de una naturaleza abundante y generosa. Esta armonía, esta pasividad o falta de esfuerzo, es la clave de la felicidad infantil, pues el niño tiene acceso inmediato no solamente a los frutos en un sentido literal, sino también a la «fruición», a la experiencia verdadera, auténtica, total –a la Presencia. La ausencia del trabajo es, en otras palabras, análoga a la ausencia de las mediaciones. En el mundo de los adultos, sólo existen signos útiles que han de ser empleados, interpretados y elaborados; el niño tiene la capacidad de experimentar las cosas en y por ellas mismas. En el mundo prelapsario de la infancia y de Asturias, el trabajo y la utilidad –igual que los problemas de la reflexión e interpretación– son desconocidos; se puede disfrutar de todo sin esfuerzo alguno. Es en este respecto que se compara el niño a la mística, Teresa; más adelante, Palacio Valdés compara su experiencia de la naturaleza con la experiencia mística: «Mi alma se puso en contacto con la naturaleza. Parecía que la tierra me sustentaba con amor ofreciéndome sus dones, que participaba de su felicidad y vivía en mística unidad con ella» (p. 231). En la sección de su *Vida* dedicada a la descripción de su experiencia mística, Teresa de Jesús utiliza la analogía sostenida del jardín y de las cuatro aguas para describir los cuatro niveles de su oración. Según esta analogía pastoral, al acercarse la santa al nivel más perfecto de unión completa con Dios, lo que disminuye es precisa-

mente la cantidad de trabajo necesario: si la etapa primera y menos perfecta corresponde al jardín cuyo cuidador debe acarrear agua desde un arroyo lejano, la última etapa corresponde a la huerta que recibe el don de la lluvia sin esfuerzo alguno de parte del jardinero. Como Dios expulsa a Adán del Paraíso con la maldición «con el sudor de tu rostro comerás el pan», es apropiado que el viaje de Teresa, que representa la inversión de la Caída, se retrate mediante la imagen de la eliminación de la labor física. Es más: según el sistema místico que invoca Palacio Valdés, la eliminación del trabajo representa, entre otras cosas, la suspensión del discurso mental, la suspensión de sus facultades cognitivas, la renuncia de la representación. El Significado se hace Presente: el místico ya no tiene necesidad de interpretar, de trabajar ni de leer: «Como uno que sin deprender ni haver travajado nada para saber leer, hallase toda la ciencia sabida ya en si.» En su *Novela*, Palacio Valdés evoca explícitamente la expulsión del Paraíso. El primer capítulo se titula «Adán en el Paraíso»; el último, «Adán expulsado». El Paraíso es su infancia en Asturias. Es un momento eterno y unificado; un momento notablemente no-narrable, no-autobiográfico: «La historia de la infancia es siempre idéntica a sí misma. Cada niño es feliz a menos que intervenga una mano brutal entre sí y la felicidad» (p. 9).

En el caso de Palacio Valdés, como en el caso de muchos autobiógrafos, la primera mano brutal parece haber sido la del maestro: «Recuerdo que la vara de avellano que usaba el maestro don Juan de la Cruz no me inspiraba simpatía» (p. 78). La imagen casi parece una versión literal del dicho español «La letra con sangre entra». En todo caso, la socialización (la asignación y el aprendizaje de roles convencionales) y la alfabetización –una metáfora de la imposición de un sistema arbitrario e impersonal a través del cual el estudiante ha de aprender a ver el mundo– muchas veces contribuyen a la caracterización negativa, tan común en el género, de los años de colegio. Hasta dentro de los límites de Asturias es la escuela lo que interrumpe la existencia atemporal y feliz de Palacio Valdés: «Yo me dispuse a pasar la eternidad como la pasan los ángeles, suponiendo que los ángeles no tengan colegio» (p. 19). Los años de colegio son una versión en miniatura de una caída mayor: el comienzo de la carrera de derecho que empieza el autor en Madrid. «Jamás hubo un estudiante de quinto año más ansioso de hacerse bachiller. Este magno acontecimiento era, a mi modo de ver, la llave del Paraíso. En efecto, fue la llave, mas no para abrirlo, sino para cerrarlo. Mis padres me habían prometido enviarme a Madrid a seguir la carrera de jurisprudencia» (p. 234). El relato termina con su exilio hacia Madrid: «Pero ya comenzamos a escalar las grandiosas montañas de Pajares. ¡Adiós dulce infancia! ¡Adiós adolescencia soñadora! Allá abajo me esperan la casa de huéspedes sórdida, la indiferencia desdeñosa, la hostili-

dad irracional, el placer sin alegría, el remordimiento.» (p. 239). Según Palacio Valdés, lo que caracteriza esta Caída o exilio –lo que separa al hombre del niño– es la mediación, una imposición entre el sujeto y el mundo. El niño tiene acceso directo; el hombre no: «Muchas, muchísimas veces me he preguntado ¿cuál será el mundo verdaderamente real, aquel que yo veía en mi infancia, o este otro que ahora contemplo a través del velo tejido de perfidias, traiciones, bajezas y ruindades que los años colocaron ante mis ojos?» (p. 64). La respuesta a esta pregunta está clara, por lo menos para Palacio Valdés: «En realidad sólo en la niñez somos sabios, sólo entonces establecemos las verdaderas relaciones» (p. 10). La infancia y Asturias se convierten en el lugar de autenticidad, de unidad, de identidad, donde «el odio es odio, el orgullo es orgullo y la justicia, justicia» (p. 10). Frecuentemente se describen la infancia y el mundo rural en términos similares, idealizantes. Simmel afirma que para los niños y los «primitivos», «la palabra y el objeto, el símbolo y lo que representa, el nombre y la persona son idénticos, como se ha demostrado en innumerables investigaciones etnológicas y por la psicología infantil.» La etnología y la psicología infantil; esta combinación de Simmel es aún otro ejemplo de esa analogía tan poderosa para los europeos del XIX y del XX: el niño es para el adulto lo que es lo primitivo para lo civilizado, el campo para la ciudad. El niño y el campo se construyen como los espacios «otros» de la modernidad. La vida adulta y la ciudad, con su multitud de signos equívocos, se caracterizan por la duplicidad, o la multiplicidad, por la no-identidad. En *Novela*, las pérdidas de unidad, de inmediatez, de percepción pura y absoluta se asocian primero al colegio y después a los estudios de derecho y la experiencia de la política, la modernidad y Madrid.

Después de todo eso, es imposible volver a experimentar el mundo –sobre todo el mundo natural– de manera directa: «Ahora me acerco al mar como si fuese a la Puerta del Sol. Contemplo las volutas argentadas de sus olas con la misma indiferencia que los chorros de las mangas de riego. Su estruendo temeroso me deja impasible como el ruido de los coches, y me parece que las gaviotas con sus graznidos pregonan los periódicos de la tarde» (p. 9). Sólo tienen acceso a la Presencia los pájaros, los niños y los místicos. Los tres grupos comparten la incapacidad –o más bien, la falta de deseo y de necesidad– de expresar esa presencia. El pájaro mudo, el místico extasiado, y el *infans*, el que no habla. Después de la caída al mundo adulto y la adquisición de letras y de leyes, el ave, antaño sujeto infuso de experiencia pura, se vuelve un proliferador de discursos y difundidor de información; el místico entra en la ciudad y se convierte en abogado, en maestro de las leyes del mundo; el niño del mundo natural se transforma en adulto urbano y *–hélas–* en autobiógrafo. Auto. Autobio. Autobiógrafo.

Semprún: memorial de ausencias

Angel G. Loureiro

Adiós, luz de veranos... (Barcelona, 1998) de Jorge Semprún es un relato de pérdidas y descubrimientos, de descubrimientos de cómo la pérdida conforma la identidad y marca todo relato del pasado. Como todas las obras de Semprún, bajo los meandros de su narrativa se puede discernir en *Adiós...* una sabia y cuidada estructura. Cada una de las cuatro partes de la obra (en las que, en orden fundamentalmente cronológico, Semprún narra episodios de su infancia y adolescencia) explora las ramificaciones de un tema central que vertebra la narración, la cual se desarrolla con los vaivenes temporales y temáticos peculiares de su escritura.

En la primera parte, Semprún atiende a sus tempranos recuerdos en el Madrid de su infancia (período que fue interrumpido abruptamente por el comienzo de la guerra civil) y a las peripecias de su familia en busca de refugio en el exilio, inicialmente en Francia y luego en Holanda, con retorno posterior al primer país, en el que Semprún se afincaría definitivamente. Aparece así desde el principio el tema dominante en esta autobiografía (y en la mayor parte de la obra de Semprún): el desarraigo, el extrañamiento. La segunda parte se explaya en torno a su descubrimiento de la sexualidad (en sus años del liceo en París) y al deslumbramiento que le produjo la lectura de *Paludes* de André Gide. Si en la primera parte Semprún narra la experiencia de los primeros momentos del destierro, en la segunda parte el futuro escritor asume su desarraigo, su extranjerismo perpetuo y, simultáneamente, decide adoptar la lengua francesa, y la comunidad formada por los escritores en esa lengua, como segunda patria.

Semprún narra en la parte siguiente su descubrimiento de París, ciudad que recorre incansablemente con la ayuda de una guía Baedeker. Si ésta le sirve para orientarse en la geografía de París, el ser de esa ciudad, su significado, lo va descubriendo Semprún no por medio de esa guía turística sino con la ayuda de escritores como Baudelaire, cuyo poema «La transeúnte» (en el que el poeta sigue a una parisina, seducido por su apariencia) resume la temática del capítulo. Centrado en el descubrimiento de la sexualidad, este capítulo tercero culmina con la enunciación de la verdad de la sexualidad para Semprún: en ella no se trata de conseguir la propia satisfacción sino el placer del otro. Esta revelación, que Semprún tiene a sus 16

años, condensa, de hecho, la «realidad» del yo en su sentido más general, pues el yo es ante todo responsalibilidad hacia el otro, con quien tiene contraída una deuda impagable.

Esa verdad acerca de la sexualidad (y del yo), esa deferencia hacia el otro, se reafirma en la cuarta parte, centrada en Biriatou, el espacio fronterizo entre España y Francia que tanta importancia ha tenido en la vida de Semprún y que sirve de oportuno emblema para su sentido de la existencia, pues por ser un espacio fronterizo, entre dos tierras, actualiza permanentemente la pérdida (de España como tierra propia) y la no entera pertenencia al nuevo espacio (Francia). La elección de esta tierra de nadie como lugar deseable para su tumba (pág. 213) reafirma la autodefinición de la identidad propia como pérdida, como instalación perpetúa en una tierra de nadie. España es ante todo lo desaparecido (el Madrid de la infancia, el Santander de las vacaciones estivales) y Francia es sólo una patria provisional. Semprún pertenece a ambas y a ninguna.

Y al fondo, la muerte, marcándolo todo de principio a fin y enmarcando el relato: muerte de la madre al comienzo del libro y afirmación de la muerte propia al final, recogida en los versos de Baudelaire que dan título a esta obra de Semprún y de los que el escritor se sirve para cerrarla: «Caeremos muy pronto en las frías tinieblas; / ¡adiós, luz de veranos que se van tan aprisa!» (pág. 243). Entre esas dos muertes, estre esas dos ausencias, se desenvuelve el yo desarraigado, el único yo posible, el yo marcado por la muerte no porque esté destinado para la muerte, porque sea conciencia de ese destino, sino por estar conformado, desde siempre, por la muerte del otro, por ese recordatorio de la ausencia que nos constituye.

Espacio, sexualidad, memoria y yo aparecen así entrelazados en *Adiós, luz de veranos...* por un rasgo común: la dislocación del sujeto y el ineludible encuentro con el otro como sostén de la identidad propia. No sólo la pérdida sino, por supuesto, su complementaria búsqueda dominan esta obra de Semprún en la que predomina el callejeo infinito y en la que los espacios son fundamentales: espacios en los que el yo, siempre en fuga, nunca acaba de ubicarse, pues el yo es siempre desencuentro consigo mismo. Y no sólo el yo desterrado. Todo yo. O, dicho de otro modo, todo yo es un yo desterrado. En su insistencia en ausencias y desarraigos, *Adiós...* es una autobiografía paradigmática por cuanto toda autobiografía no consiste en un acto en que un yo sustancial reproduce, más o menos imperfectamente, un pasado, sino que aquellas autobiografías que reclaman insistentemente nuestra atención, desde las *Confesiones* de San Agustín y de Rousseau hasta hoy, testimonian que el yo no es un ente sustancial sino un huésped de fantasmas y dan constancia además de la espectralidad del mundo fenoménico, de su provisionalidad, de la necesidad perpetua de su reconstitución.

El yo no es una sustancia, un asiento, una sede, un fundamento. Desmoronando una historia de la filosofía que busca en el sujeto un fundamento último (de Descartes a Husserl), en obras como *De otro modo que ser, o más allá de la esencia* (Salamanca, 1987) Levinas propone que el sujeto no comienza en sí mismo, que el sujeto no es un prinpicio, sino que el otro siempre le antecede: el yo se constituye como respuesta al otro, como *responsabilidad* hacia el otro que le precede. El sujeto es así depuesto por un otro que va a marcar no sólo todas las acciones del sujeto sino también su propio autoentendimiento. A este estadio en el que se origina el sujeto como respuesta a un otro que le antecede lo denomina Levinas el territorio (fuera del tiempo, antes del tiempo) de la ética, la cual no debe confundirse con la moral, con el conjunto de normas que rige nuestras acciones en el mundo. Sin esa originación del sujeto en la llamada del otro sería difícil imaginar la necesidad de seguir preceptos morales (Levinas rechaza las teorías que explicarían la moralidad por la firma de un contrato social). A ese momento fundacional del yo como respuesta al otro que le antecede se superponen luego las exigencias derivadas de la vida en común, pues el yo no se mueve en un mundo en que sólo existe el otro, sino en un entorno sociopolítico en el que además del otro existe un tercero. En consecuencia, a la responsabilidad originaria hacia el otro se añaden las obligaciones que emanan del tercero: surge así la necesidad de sopesar, de decidir, de adjudicar o, en otras palabras, aparecen así el conocimiento, el juicio, la necesidad de decidir. Ese es el mundo (nuestro mundo) de la política, de lo social, del conocimiento, de la moral.

El comportamiento diario en el mundo sociopolítico, regido por la moral, exige la superación de la ética pretemporal (si no pasara de la ética a la moral, el sujeto existiría en una adoración perpetua del otro), pero bajo las sopesaciones, los cálculos y las claudicaciones del comportamiento moral, bajo las exigencias e incongruencias de la actividad política, pervive la responsabilidad por el otro, pervive el «recuerdo» intemporal de la deuda impagable que el yo tiene hacia el otro.

Entendido el yo de esta manera, como instancia derivada del otro, queda arruinada toda teoría de la autobiografía que se asiente en un entendimiento del género como reproducción o representación del yo y del pasado, del yo del pasado. La autobiografía no recupera el pasado ni el yo ido, ni tampoco reproduce el yo del presente de la escritura, aunque estas ilusiones puedan guiar, y de hecho deban guiar, la escritura del autobiógrafo. Son ilusiones necesarias, ineludibles, sin las cuales no habría escritura autobiográfica, la cual va a ser, por otra parte, un esfuerzo siempre vano de recrear o rememorar el pasado. Pero en ese fracaso en busca de la verdad, en esa

ilusión, siempre se afirma, en las mejores autobiografías (aquellas que nos impresionan, que rememoramos y releemos) una verdad indudable. No la verdad (imposible) de la reconstrucción del pasado, sino la muestra de la huella del otro en el yo, en su memoria y en su autoescritura. El yo no es una sustancia sino un huésped de espectros. Desde esta perspectiva en la que el yo sólo puede acceder a sí mismo pasando siempre por el otro, la aprehensión y representación de la realidad, tanto la del pasado narrado como la del presente de la escritura, estarán marcadas por la mediación del otro, por la deferencia del yo hacia el otro, por la imposibilidad de dar sentido a la realidad sin la ayuda del otro. En éste sentido, la fenomenalidad del mundo se revela siempre como espectralidad (para una explicación más detallada de esta concepción de la autobiografía véase mi libro *The Ethics of Autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain*, Nashville, 2000).

En lo que tiene de clara ejemplaridad de esta concepción del yo y de la realidad, *Adiós, luz de veranos...* es una autobiografía paradigmática, como también lo es *La escritura o la vida*. Por consiguiente, las experiencias de Semprún, nada usuales (muerte de la madre en la infancia del escritor, exilio a los 14 años, necesidad de adaptarse a un nuevo país, internamiento en Buchenwald a los 19 años, etc.), le permiten a un escritor de su lucidez ser receptivo a las profundas revelaciones contenidas en unas experiencias que siendo tan singulares, tan personales, revelan sin embargo un funcionamiento del sujeto y una aprensión de la realidad comunes a todos. Toda experiencia personal es profundamente singular pues, como señala Levinas, nadie puede reemplazarme, nadie puede ser responsable por mí, por las contingencias de mi existencia: ahí radica la singularidad de cada sujeto pero también lo que tiene de común con los otros. Si nadie puede hacerse cargo de mi responsabidad no es porque el sujeto sea una sustancia singular, sino porque nadie puede responder por mí. Pero, en consecuencia, la singularidad del sujeto no consiste en su sustancialidad sino en su dependencia del otro: esa es precisamente una de las revelaciones más consecuentes de las obras autobiográficas de Semprún, las cuales relatan experiencias tremendamente singulares pero que muestran simultáneamente lo que tienen de profundamente comunes, pues todo sujeto está consituido por los espectros que lo habitan, por los fantasmas del otro con los que está en constante diálogo.

Además de mostrar la falta de autosuficiencia del sujeto, las autobiografías de Semprún revelan además las faltas o espectralidad del mundo fenoménico, el cual está marcado fundamentalmente en las obras de Semprún por la pérdida y su correlativo deseo, pues tanto pérdida como deseo tienen

en común el anhelo del sujeto por alcanzar un objeto que está siempre más allá de su alcance. Tras referirse al misterio y la emoción que le producían en su infancia la biblioteca de su padre y el armario de las ropas de su madre, Semprún enlaza esas emociones: «Aspiraba las páginas de los libros como la seda de la ropa interior de mi madre, con el mismo deseo infantil, doloroso, de saber y de posesión» (pág. 43). Saber y posesión, conocimiento y deseo, obedecen a un impulso semejante, a la ilusión de controlar un objeto (la «realidad» o el objeto del deseo) inasible, siempre en fuga, siempre presente pero al mismo tiempo ausente, con una presencia embargada de ausencia: el oler la ropa interior de la madre (la única forma permisible de deseo por la madre, en la que el objeto está, debe estar, para siempre fuera del alcance del sujeto) es semejante al libro por leer, al saber por adquirir, saber que, una vez alcanzado, dejará ver que el mundo se escapa todavía a la aprensión del sujeto, pues el saber es ante todo deseo de saber más, conocimiento de la ignorancia, conciencia de que el objeto del saber es inagotable. Y lo mismo sucede con el acto autobiográfico: como reconoce Semprún «todo relato autobiográfico es por definición infinito; la palabra 'fin' no marca sino un tiempo de suspenso, una cesura o respiro; o sencillamente señala la imposibilidad provisional de ir más lejos, de cavar más hondo» (pág. 238). Como el deseo perpetuamente diferido y el conocimiento siempre inabarcable, el pasado (y no digamos, y si cabe aún más, el presente) aparece siempre en fuga permanente en la escritura autobiográfica.

Si el pasado está siempre más allá del hacer de la escritura, el presente es igualmente inaprensible, revela siempre su distancia o diferencia consigo mismo. Semprún muestra su conciencia de esta distancia, que él atribuye en su caso al desarraigo causado por la guerra civil. En las primeras semanas del exilio, escribe, con «la pérdida de todos los puntos de referencia habituales (lengua, costumbres, vida familiar)» fue cuando surgió «el hastío vital que me embarga desde entonces» (pág. 58), «la sensación de ausencia de mí mismo en el mundo», la impresión de «radical extrañamiento» (pág. 59). Aunque esta experiencia de Semprún es singular en sus peripecias, la impresión de extrañamiento resultante de una experiencia tan desgarradora no deja de ser común. La diferencia entre la conciencia que tiene Semprún de ausencia de sí mismo y la que puedan tener, o dejar de tener, muchos otros individuos, radicaría en que el escritor tiene la lucidez de sacar las radicales conclusiones mostradas por esas experiencias desgarradoras. Pero el extrañamiento ante el mundo y ante uno mismo no es simplemente resultado de experiencias singulares sino sobre todo una consecuencia de la deuda que tenemos con el otro que nos antecede, con esos

otros fantasmáticos que nos habitan, que conforman nuestro pensar, nuestra reflexividad, nuestro saber, nuestro lenguaje. Aun nuestros monólogos son siempre diálogos.

Arrojado al destierro, Semprún toma conciencia de su extranjerismo, de su perpetuo extrañamiento, en el episodio en que no logra hacerse entender por una panadera parisina que reacciona al penoso francés de Semprún maldiciendo a los españoles. Al asumir conscientemente ese rechazo, al hacerlo integralmente suyo, Semprún resuelve que esa condición de extranjerismo sea una «virtud secreta», no ostensible, lo cual logrará con una asimilación total de la lengua francesa (pág. 117). Bajo el ciudadano francés aparente Semprún esconderá el fantasma del extranjero, del extraño que será también un extrañador de la realidad y de sí mismo. La ayuda inestimable de la lectura de *Paludes* de Gide le hace entrar en una nueva patria, la lengua francesa, nueva nación desprovista de los horrores del nacionalismo. Y, habría que añadir, carente también de un territorio del que poder ser expulsado, como lo fue Semprún de España. El diálogo con los escritores franceses, sobre todo con los muertos, introduce nuevas huestes espectrales en Semprún, que se suman a las que arrastra desde la expulsión de España y de la infancia, y con las que va a establecer un diálogo personal y siempre definitorio.

Consecuentemente, serán los escritores (sobre todo Baudelaire, pero también Rimbaud y, en medida menor, varios otros) los que le servirán de guías orientadores en sus primeras experiencias de París. Si la guía Baedeker le permite orientarse en el espacio parisino y le resulta más útil inicialmente que los poetas, serán estos los que le permitan descifrar Paris, tener una experiencia de la ciudad. Aunque Semprún escribe que la Baedeker le fue de más ayuda que Baudelaire, esa guía no es más que una brújula que si bien le sirve para «leer» el espacio de París e incluso aprender sobre su pasado, nunca podrá ofrecerle significado alguno a sus experiencias, mientras que los versos de Baudelaire y Rimbaud le permiten llegar a un entendimiento de su despertar sexual en París. El poema «A una transeúnte» le lleva a preferir los paseos por París a cualquier otro medio de desplazamiento, en busca de un posible encuentro con una paseante similar a la de Baudelaire. De hecho, Semprún encuentra repetidamente a esa paseante, y bajo diversos disfrazes. Cuando descubre los barrios de prostitutas, la Baedeker se muestra inservible; sin embargo, con ese descubrimiento confirma Semprún el hechizo infernal de París cuyo primer aprendizaje había hecho en los versos de Baudelaire y Rimbaud: aprendizaje incompleto e incomprensible (porque antecede a la experiencia) hasta que la realidad y los versos se iluminan mutuamente, momento en que las palabras de los muertos

dan sentido a la realidad presente, a una realidad que en su mera fenomenalidad le resulta indescifrable a Semprún hasta que el recuerdo de los versos, las palabras de los otros (ausentes pero presentes), constituyen esa realidad, pues en eso consiste darle sentido.

La transeúnte también se le aparece como la mujer rubia que en el metro se entrega con placer a los restriegos de un obrero, escena que, inicialmente inexplicable para Semprún, adquiere sentido para él por la mediación de la literatura (*Belle de jour*), aunque tanto en este caso como en el del descubrimiento de los barrios de prostitutas queda claro que, como siempre, la realidad excede toda explicación, toda mediación: siempre excesiva, siempre inabarcable, la realidad deja perpetuamente un residuo de extrañamiento. Si las primeras experiencias o posibilidades sexuales procuradas en su deambular parisino son iluminadas (parcialmente) por las palabras de los poetas, mostrando por lo tanto que la realidad adquiere sentido para el sujeto a través de los otros, la conclusión final que Semprún deriva, un poco más adelante, de esas aperturas al mundo sexual confirman de modo incontrovertible la dislocación última del sujeto, la deferencia hacia el otro que lo constituye como sujeto: «Con E. aprendí, en una sola clase, cuanto es preciso saber antes de inventar lo esencial: la felicidad del otro. Frágil, efímera, amenazada por doquier, arrancada a la nada,... certeza de estar por fin en el mundo: placer de ellas, nuestra felicidad» (pág. 192). La felicidad del otro produce la autoafirmación, la certeza de ser: la autorreflexión siempre tiene que dar un rodeo por el otro. Aún más, de la relación sexual que un poco más tarde tiene con una mujer experimentada que le promete su aprendizaje sexual, Semprún concluye que lo esencial del sexo no se aprende sino que se inventa. Y, de nuevo, esa invención, ese aprendizaje del yo, es una afirmación de la alteridad: «He tenido que inventarlo para mí mismo [lo esencial del sexo], guiado por el recuerdo del rostro, convulso de placer, de una joven desconocida, en el tropel de un vagón de metro» (pág. 229). Del placer del otro aprende Semprún el placer propio, pero ese placer personal sólo lo alcanzará cuando logre el placer del otro.

Conformado por las huellas del otro, constituido por esas trazas, el sujeto es a la vez exceso y defecto. Es exceso en cuanto que todos los fantasmas que ha interiorizado, y sin los que no podría tener conciencia de sí, se añaden a lo que el sujeto aspira a considerar como yo propio, como propiedad personal, como singularidad. Y es defecto en cuanto que, constituido por las marcas de los otros, la autoconciencia sólo puede ser una no coincidencia, un auto-extrañamiento, una falta (pero no una carencia) y, sobre todo, una deuda (o su reverso, la culpa), pues el sujeto sólo se puede autopercibir por medio de ese diálogo con sus huéspedes fantasmáticos. Y

el diálogo más terrible, consecuente e inevitable se da con los muertos, de quienes aprendemos nuestra dislocación temporal, nuestra propia muerte (igual que en el rostro convulso de una joven, Semprún aprende la realidad del placer sexual propio). De ahí que el sujeto se constituya como conciencia de pérdida sin origen, como memoria de plenitud: la pérdida siempre lo es de un espacio fuera del tiempo, de un paraíso que el sujeto nunca ha habitado a pesar de que la memoria lo pueda representar del modo más vívido.

De ahí que una forma esencial de autoextrañamiento en *Adiós, luz de veranos...* se de como conciencia de tiempo perdido. La muerte de la madre y el desarraigo causado por la guerra civil es una doble expulsión del espacio de su infancia o, mejor dicho, del tiempo de su infancia: pero esa expulsión fuera del tiempo es la que constituye el tiempo mismo, pues todo tiempo es un destierro, todo discurrir temporal siempre encierra en sí la memoria de un paraíso pretemporal. Esas dislocaciones previas, asumidas como propias con su decisión de ser perpetuamente extranjero tras el rechazo de la panadera parisina, parece intentar revocarlas Semprún con el afán de alcanzar un conocimiento detallado del espacio parisino en sus paseos de la adolescencia, en los que el aprendizaje sexual y la aprehensión del espacio van unidas. La «conquista» de París podría parecer un afincamiento seguro, pero también ese espacio está infectado por el tiempo, no deja de remitir a un tiempo pasado. Por una parte, la Baedeker que utiliza Semprún es una edición de 1931 y contiene información sobre París (líneas de tranvías) que ya no es pertinente en el momento en que el adolescente Semprún se vale de esa guía para orientarse por las calles parisinas (ya no hay tranvías en París en el tiempo de los paseos de Semprún). Por otra parte, en esa ciudad encuentra Semprún, fugazmente, un olor del Madrid de su pasado, que él describe como olor del campo en la ciudad, un olor que él asocia con algunos lugares y momentos del Madrid de su infancia, de una ciudad de otro tiempo. Del mismo modo, Baudelaire y Rimbaud, poetas de los que Semprún se vale para dotar de significado a París, son poetas muertos, poetas que parecerían hablar de un París anterior al presente.

La dislocación personal y temporal alcanza su expresión más significativa en *Adiós, luz de veranos...* como dislocación espacial. Tres años antes de escribir esta obra Semprún finalmente encuentra, tras varios intentos anteriores, la casa de Santander en la que su familia solía pasar las vacaciones, lugar cuyos recuerdos están ligados especialmente a su madre. Pero ésta es una falsa resolución (Semprún no llega a ver la casa completa por dentro a pesar de la invitación que se le hace), un encuentro falsamente clausurante con un espacio privilegiado de la infancia, ya que no hay tiempo recobra-

do (el modelo de Proust, otro fantasma, se dibuja sutilmente bajo *Adiós*) ni retorno posible al espacio de la infancia, aunque al descubrir la antigua casa de veraneo Semprún dice tener la «fugaz certeza de haber remontado el curso del tiempo. En medio del laberinto de nuevas edificaciones, el paisaje que circundaba el chalé había quedado preservado» (pág. 241). Se puede retornar al mismo lugar y encontrarlo como era físicamente, tal como Semprún dice encontrar la casa de Santander, pero faltan la madre, los hermanos, los poemas del padre al atardecer. Cuando Semprún escribe que «todo era como antaño» (pág. 242). Era antaño implica necesariamente que los ausentes están presentes pero como pueden estarlo los espectros, los cuales no sólo guían los pasos persistentes de Semprún en su búsqueda del chalé de las vacaciones infantiles, sino que se revelan constituyentes de su ser, de una identidad que resulta indisociable de las huellas dejadas por todos esos ausentes. «Indisociable» es un término demasiado impreciso: la identidad de Semprún *es* la traza dejada por esas ausencias. Semprún dice tener una foto del chalé que puede mirar cuando quiera: «Puedo imaginar todo lo demás» (pág. 242). Pero en ese «imaginar» radica la diferencia con el pasado, pues esa recuperación imaginativa de lo ido apunta precisamente a lo que de imaginario tiene la memoria del sujeto. Ese imaginar el pasado no consiste en una simple representación, debido a que la rememoración de una antigua presencia está marcada por las huellas de la ausencia: toda memoria es memoria de la ausencia, y mucho más la memoria de Semprún en *Adiós, luz de veranos...*, relato autobiográfico paradigmático en éste y en muchos otros sentidos.

La terraza de Biriatou desde la que Semprún contempla en numerosas ocasiones a lo largo de su vida el territorio español es el puesto de observación desde el que, en 1939, toma primera conciencia de la pérdida: España es un lugar cercano pero inaccesible, el territorio de la infancia le está vedado, la vida familiar ha quedado reducida a la nada (pág. 197). De manera consecuente, a Semprún le gustaría ser (idealmente) enterrado en Biriatou, «lugar fronterizo, patria posible de los apátridas, entre los dos ámbitos a los que pertenezco... Ese es el lugar, a mi entender, que mejor perpetuaría mi ausencia» (pág. 213). Los versos de Baudelaire que cierran la obra parecerían afirmar la conformidad de Semprún con una muerte que podría no estar lejana, pero más allá de mostrar una aceptación de la caducidad, la ausencia a la que se refiere Semprún no es simplemente la que provocará su muerte, sino también la ausencia que él siempre ha sido, la ausencia convocada en *Adiós, luz de veranos...* cada vez que intenta afirmar su identidad: el otro espectral que se dibuja tras la conciencia de sí como fallida presencia ante sí mismo.


un film de ALMODOVAR
tacones lejanos


Laberinto de Pasiones

Infancia, memoria y mito en *Si te dicen que caí* y *El cuarto de atrás*

Shirley Mangini

Fueron, posiblemente,
los años más felices de mi vida,
y no es extraño, puesto que a fin de cuentas
no tenía los diez.
Las víctimas más tristes de la guerra
los niños son, se dice.
Pero también es cierto que es una bestia el niño:
si le perdona la brutalidad
de los mayores, él sabe aprovecharla,
y vive más que nadie
en ese mundo demasiado simple,
tan parecido al suyo.

«Intento formular mi experiencia de la guerra»

Jaime Gil de Biedma

Durante largos años, se analizaron las peculiaridades del «realismo social» de los escritores que surgieron en los años cincuenta. Era un grupo que si bien estaba ya lejos en el tiempo de la tragedia arrasadora que fue la guerra civil, no lo estaba de la mezquina y cruel posguerra española, tema que impregnó su obra novelística y poética. Los miembros de este grupo, la «Generación de Medio Siglo», llamados frecuentemente «los niños de la guerra civil», fueron descritos por José María Castellet en su libro *Un cuarto de siglo de poesía española* (1960) del siguiente modo: «Empezaron a manifestarse literariamente años después de terminada ésta, en la larga posguerra que le sucedió. En todos ellos late la inquietud de penetrar, de comprender y aun de asumir el sentido de una guerra civil en la que ellos no participaron más que como testigos mudos, lo que les lleva a volverse hacia el pasado, hacia su niñez...» (p. 111). La activista y novelista Teresa Pàmies los describe en su libro *Niños de la guerra* (1977): «Aquellos niños no olvidarían jamás. Una generación de españoles traumatizada por el pleito his-

tórico que sus padres y abuelos no fueron capaces de solventar de manera racional» (p. 9).

El recuerdo de la guerra fue obsesivo para algunos, manifestado en su *modus vivendi*, además de en su obra. Por ejemplo, el poeta «social» Ángel González, que vio su ciudad natal, Oviedo, cercada por los nacionalistas y sus mercenarios árabes cuando tenía unos diez años, dice de sus experiencias: «Los recuerdos de mi infancia... no pueden ser más negativos, más terribles. Contribuyeron decisivamente a formar mi identidad. Determinaron de manera visceral mis ideas políticas y mi posición frente a la vida, configurando un sedimento que aún no se ha borrado del todo» (Ángel González, «Memoria de una generación», *Prólogo* 6, enero/feb 1990, p. 33). Si González muestra una permanente cicatriz psicológica por sus trágicas experiencias (entre ellas, el asesinato de un hermano y la huida del otro al extranjero), el escritor José Manuel Caballero Bonald revela otra cara del recuerdo: «Todo eso mezcla ahora un poco en mi memoria como un foco de contradicciones: por una parte, el miedo, el desconcierto, y por otra, la aventura, el juego infantil de la libertad» (Caballero Bonald, «Memoria de una generación», p. 34). El novelista Juan García Hortelano habla de la represión de la posguerra: «Terminada la Guerra Civil yo entré en un internado. El temible y peligroso juguete se ha roto ya y empieza una de las épocas menos libres de mi vida» (García Hortelano, «Memoria de una generación», p. 35). Pàmies cita a otro niño de la guerra, Modesto Palencia Largo, que habla de los juegos que inventaron: «Vimos personalmente montones de muertos hasta quedar insensibles. Jugamos a destrozar, a saquear. Entonces esto era un juego más y teníamos medios para actuar en las casas evacuadas y en las tiendas abandonadas» (p. 85).

La guerra es percibida por los «niños de la guerra» (ya de adultos) como un terrible y «peligroso juguete», aunque les proveyera a algunos de libertad y alucinantes descubrimientos. Este es el caso de los niños, claro está; las niñas no estarían tan expuestas a la violencia dada la tradición de mantenerlas en casa. Armados con los restos de las batallas, los niños más desafortunados estaban equipados para llevar a cabo las maniobras que habían aprendido de los adultos. Durante varias décadas, «los niños» que habían utilizado la pluma para enfrentarse a la terrible realidad que habían visto, y en muchos casos, sufrido, tenían como única meta la denuncia y la protesta (claro está, de modo oblicuo dado el siempre vigilante ojo censor).

Pero ya en los años setenta (en algunos casos a fines de los sesenta), los «niños de la guerra» que se habían conformado al estilo del «realismo social» en sus obras anteriores, buscaban otro modo de representar la guerra en la literatura, sobre todo en vista de los acontecimientos que empeza-

ron a marcar el camino hacia la transición democrática: la muerte del «heredero» de Franco, Carrero Blanco, y luego la misma muerte del dictador. Desde la actualidad de los setenta, muchos escritores empezaron a «revisar» sus memorias y a tratar de contextualizar sus impresiones de la guerra y la posguerra. Ya no querían, como en la época del «realismo social», ajustar cuentas, moralizar, mostrar que todos los vencidos eran víctimas y los vencedores ogros. Ni el triturado estilo realista ni el maniqueísmo funcionaban ya para una memoria matizada por la edad y por los hechos transcurridos a lo largo de la posguerra; era necesaria una compleja y diacrónica desmitificación del implacable franquismo. Había una voluntad de reformar y matizar, de deconstruir los mitos familiares.

Michael Richards, en su libro *A Time of Silence* (1999), describe aquella España mítica inventada por el régimen, que produjo un mundo de estancamiento a todos los niveles: «Los símbolos utilizados por el franquismo habían sido tomados del siglo quince de Fernando e Isabel, cuando España también había "triunfado sobre los poderes extranjeros malignos", cuando el mundo islámico fue derrotado y los judíos expulsados. La verificación de un pasado común se veía como esencial para lograr un sentido compartido de inmutabilidad nacional después del conato de la República de "aniquilar el alma de la España inmortal"» (p. 9).

Los escombros de la mitología heroica de la lejana contienda y sus larguísimas consecuencias requerían para muchos escritores una rememoración autobiográfica de la infancia para llegar a una revisión histórica, a la vez que personal. Así se creo una nueva narrativa que David Herzberger en su libro *Narrating the Past* (1995) ha llamado «la novela de la memoria» y que «...funciona de modo consistente para descentrar los paradigmas del discurso mítico utilizado por el Estado. En la novela de la memoria, se explora el pasado histórico como un tiempo filtrado a través de la conciencia del yo en la historia (el presente) y abierto a múltiples significados de la historia que son accesibles por medio del proceso necesario de la interpretación» (p. 12). Además, según Herzberger: «...la novela de la memoria incluye esas ficciones en las cuales el yo individual busca definirse al entremezclar el pasado y el presente por medio del recuerdo» (p. 67).

Entre las muchas novelas de memoria de la guerra y la posguerra que se publicaron en los años setenta y ochenta, hay dos que analizaremos en este ensayo: la sorprendente y escandalosa *Si te dicen que caí* de 1973 (prohibida en España hasta 1975), de Juan Marsé, y una de las novelas más aclamadas del posfranquismo, *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaite, libro que le mereció el Premio Nacional de Literatura en 1979. Aunque sólo sean novelas autobiográficas en ciertos aspectos, como veremos,

ambas desarrollan una voz contestataria ante el mito franquista. Y a pesar de la diversidad de estilo y temática, el hecho de que el marco histórico sea el mismo hace que converjan Marsé y Martín Gaite; los dos se apoderan de ese mundo mítico del franquismo, a veces subvirtiéndolo, otras contrastándolo con su versión de *la verdadera realidad* de los vencidos para revelar la historia moral de su país.

Ambos logran esta revelación a través de una mezcla de la memoria personal y de la memoria fantástica; también entra el ingrediente de la cultura popular, donde se mediatiza la psique colectiva, reproduciendo así la textura mitológica y en cierto modo, antropológica de la sociedad española de aquellos tiempos. Los niños (concretamente, la niña Carmen en *El cuarto* y una pandilla de niños en *Si te dicen...*) crean su propio mundo fantástico en medio del horror de la represión y del tiempo estancado (lo que Herzberger llama «stasis temporal» porque el régimen borró la idea del «fluir» de la historia). Veremos sobre todo que Carmen Martín Gaite expresa la sensación del «stasis temporal», aunque el incesante historiar en *Si te dicen...* (los cuentos llamados *aventis* en la obra) produce un efecto parecido. Las dos novelas son historias sin fin; son diacrónicas, pero con el tiempo fragmentado, alterado, destruido por la irrealidad de la guerra y posguerra y por la inexorable corrosión de la memoria.

En *Si te dicen...*, Juan Marsé, a través de su pandilla, los kabileños, nos ha dado la visión de la posguerra más esperpéntica que se ha novelizado. Los niños cuentan *aventis* que han oído y que han reelaborado. Se entretejen tantas historias que se contradicen en muchos momentos, creando así un mundo mítico de violencia y crueldad. *Si te dicen...* pinta un retrato colectivo, un retrato psíquico de una sociedad enferma de violencia, de delación y de ruina física y moral. Ha dicho Marsé de la novela que «es la historia de mi infancia y mi infancia no fue muy divertida» (Carta de Juan Marsé a la autora, 19/9/78). Como ha aclarado en una entrevista con Rosa Montero, la pandilla existió. Explica: «Mi relación con estos golfos, con estos chavales de la posguerra que están en *Si te dicen que caí*, era más bien un poco de espectador, porque ellos andaban por el barrio, organizando sus guerras de piedras, y los veíamos desplegarse desde lo alto del Monte Carmelo en una especie de ejército terrorífico e invasor». También hay otros personajes colectivos históricos: los *maquis*, los guerrilleros que perduraron en los montes franceses años después de terminada la guerra; y la prostituta Ramona (también llamada Aurora) que, a través de las interminables *aventis* fabricadas y reelaboradas por los kabileños, es tan mutable como los mejores pícaros barrocos. De ella ha dicho Marsé: «El personaje central, esta prostituta que la asesinan, existió. Existió una prostituta rubia pla-

tino, mítica para nosotros en aquella época, que fue asesinada en el invierno del 49». Tiempo, lugar, y algunos personajes son históricos en *Si te dicen...* El empleo de la cultura popular: las canciones (sobre todo el himno franquista «Cara al sol», de donde viene el título del libro (las revistas, y especialmente el cine, dan mayor realismo a la obra. Marsé es un «testigo mudo» convertido de adulto en cronista del mundo apocalíptico de su barrio barcelonés.

Marsé recordaba su infancia como una serie de imágenes cuyo procedimiento unificador son las *aventis*, cuentos que habían inventado en su barrio donde se mezcla verdad, mito y mentira, hilvanándose todo en unas interminables y cambiables narraciones. Son productos de la guerra y de la escasez, «juguetes» narrativos que cuentan la corrupción e intriga, y sobre todo la «irrealidad real» de los años cuarenta. El tema explícito en muchas de las *aventis* es un erotismo que linda con la pornografía; muchos son actos sexuales representados en un teatro improvisado por un perverso *voyeur* llamado Conrado. A un nivel, Marsé nos muestra que la motivación de estos actos que hieden a una sociedad putrefacta es la escasez: la falta de comida, de calefacción, de las cosas más básicas. Pero como señala William Sherzer en su libro *Juan Marsé entre la ironía y la dialéctica* (1981), la fantasía sexual tiene un latente mensaje que revela un aspecto importante de esta época: la represión política. Dice Sherzer: «Todos los personajes de esta novela son resultados de la brutalización de la posguerra inmediata... y todos reaccionan contra la opresión de esa realidad total con una energía que se convierte constantemente en perversión sexual» (p. 169). Pero esta sexualidad es parte del «juego» tétrico producido por la guerra: parte mito, parte verdad, revela que los españoles estaban inmersos en una situación sin salida, tan esperpéntica e irreal que la fantasía es quizá el componente más auténtico de su psique colectiva. Marsé provee una alucinante representación de su memoria, de la memoria colectiva, de una memoria fraguada en un mundo que parece imposible por degradado.

Los personajes de *Si te dicen...* no son héroes por ser vencidos. Son más bien el producto de una guerra que no terminó en 1939, sino que se prolongó largos años para borrar las huellas de la República de la forma más brutal. El lamento del autor y de tantos españoles que creían que el régimen franquista tendría que haber terminado con la desaparición de Hitler, y luego con las primeras señales de resistencia en los cincuenta, o con la apertura de los sesenta, es evidente en muchos momentos, sobre todo cuando Marsé habla desde la época actual (años setenta) con su dual visión de niño-adulto. Por ejemplo, dice: «Y pensar que al principio todos decían esto no puede durar, esto no aguantará, sin sospechar que el eco de sus

palabras llegaría arrastrándose a través de treinta años hasta los sordos oídos de sus nietos» (Juan Marsé, *Si te dicen que caí*, México: Organización Editorial Novaro, 1973, p. 59). Aquí también se refleja otro temor de Marsé, el que los vencidos olvidaran la tragedia y a quienes la perpetraron: «...los rojos que aún quedan... diarrea cerebral de los que rabian impotentes porque lo perdieron todo en la guerra, la dignidad, la verdad, las agallas, el entendimiento y hasta la memoria verdadera perdieron» (p. 253). Marsé sugiere que después de tantos años, quizá haya pasado lo que Franco quiso lograr: que sólo quedara la memoria oficial, la de la España eterna. Hablando del kabileño que más había perfeccionado el arte de las *aventis*, Sarnita, dice: «Le ocurría... algo así como si hubiera llovido mucho en su memoria y sufriera corrimientos de tierra» (p. 336). Y de los *maquis* se comenta: «Evocarían hombres como torres que se fueron desmoronando, compañeros que no regresarían nunca de su sueño, y que no quedaría de ellos ni el recuerdo, ni una imagen: ni la postura en que cayeron acribillados, quedaría» (p. 345).

Carmen Martín Gaite, en su novela más estudiada por los críticos, *El cuarto de atrás*, no se nos presenta con la visión apocalíptica de Juan Marsé. Por una parte, no fue testigo de la violencia que el niño Marsé había visto y de la cual había oído contar en su barrio proletario. La autora/protagonista no vio las brutalidades callejeras, ni tuvo que oír las crudas historias que se relataban exclusivamente entre hombres. También su experiencia era muy diferente porque era de la clase media liberal; su situación de escasez estaba atenuada por los medios que su familia tenía para alimentarse y proveerse de los productos básicos. La escasez que delinea Martín Gaite es de juguetes, de espacio para soñar y tejer sus fantasías, la falta de su «cuarto de atrás», que en la posguerra se convierte en despensa para guardar viandas meticulosamente acumuladas por su madre.

Por otra parte, *El cuarto* es en cierto sentido una obra más autobiográfica, la de una mujer cuyos recuerdos de la infancia y la juventud se encuadran dentro del marco de la mitología que ella busca descifrar ontológicamente. La memoria de Martín Gaite (provocada por muchos *motifs* que ya han sido estudiado por varios críticos (recurre una y otra vez al significado de su vida en ese mundo estático y opresivo que ella describe detalladamente en su libro *Usos amorosos de la posguerra* (1987): «Al concluir la guerra civil española, yo tenía trece años; y toda la década siguiente –durante la cual pasé de niña a mujer (empecé a «alternar» con personas del sexo contrario y terminé mi carrera de Letras en Salamanca... La propaganda oficial, encargada de hacer acatar las normas de conducta que al Gobierno y a la Iglesia le parecían convenientes para sacar adelante aquel

periodo de convalecencia, insistía en los peligros de entregarse a cualquier exceso o derroche. Prohibido mirar hacia atrás. La guerra había terminado. Se censuraba cualquier comentario que pusiera de manifiesto su huella, de por sí bien evidente, en tantas familias mutiladas, tantos suburbios miserables, pueblos arrasados, prisioneros abarrotando las cárceles, exilio, represalias y economía maltrecha. Una retórica mesiánica y triunfal, empeñada en minimizar las secuelas de aquella catástrofe, entonaba himnos al porvenir. Habían vencido los buenos. Había quedado redimido el país. Ahora, en la tarea de reconstruirlo moral y materialmente, teníamos que colaborar con orgullo todos los que quisiéramos merecer el nombre de españoles» (p. 12-13).

Es evidente que su pregunta existencialista «¿quién soy yo?» (en el contexto concreto de la cultural popular y la cultura oficial (es la médula de *El cuarto...*, publicada nueve años antes del estudio arriba citado. Esta pregunta está provocada por la muerte de Franco, ya que la autora empieza la novela el día de su entierro. De modo más explícita que en la obra de Marsé, que al fin y al cabo recrea el ambiente y la memoria de unos grupos colectivos, Martín Gaite indaga en su propia relación con el franquismo como niña y como adulta. Como explica Herzberger, *El cuarto...* es una «novela de la memoria», que tiene un «complot teleogénico» porque «El narrador/protagonista del libro, una ficticia Martín Gaite, va y viene en el tiempo durante el transcurso de la narrativa, y las reflexiones que ella ofrece sobre su pasado están íntimamente ligadas al pasado de España» (p. 69). Aunque refleja algunos momentos de la República y la guerra, Martín Gaite se concentra en la posguerra, cuyos peculiares elementos que promovieron el mito son contextualizados dentro del andamio de la memoria. Herzberger utiliza el ejemplo de cómo la autora hace referencias a Isabel la Católica para subvertir el mito que se había creado sobre su santidad. Hay muchos otros ejemplos que funcionan del mismo modo; como comenta Herzberger, la autora «no se lanza a inventar nuevos mitos que disputen los viejos, sino que propone un contra-discurso en el cual la historia se despierta ante una esencia fragmentada e indeterminada de lo subjetivo» (p. 72).

Por ejemplo, nuestra autora se refiere a los NO-DO, propagandísticos que se proyectaron en los cines entre 1943 y 1981. Para la autora, Franco era «el primer gobernante que yo he sentido en mi vida como tal, porque desde el principio se notó que era unigénito, indiscutible y omnipresente, que había conseguido infiltrarse en todas las casas, escuelas, cines y cafés» (Carmen Martín Gaite, *El cuarto de atrás*, Barcelona: Ediciones Destino, 1978, p. 132). Aquí menciona el NO-DO varias veces, que es (entre otros *motifs*) su vehículo para insistir en el hecho de que el país estuvo estancado hasta la muerte de Franco. Dice: «pensé que Franco había paralizado el

tiempo, y precisamente el día que iban a enterrarlo me desperté pensando eso con una particular intensidad» (p. 133). Todo tiene que ver con el estancamiento.

Quizá el tema más importante que utiliza para elucidar la represión de las mujeres es el de la Sección Femenina, instrumento creado por José Antonio Primo de Rivera en los años treinta para cultivar a la mujer falangista en su papel como sombra abnegada de sus hermanos activistas. Hablando de la «negra amenaza de quedarse soltera, implícita en todos los quehaceres, enseñanzas y prédicas de la Sección Femenina», dice: «La retórica de la postguerra se aplicaba a desprestigiar los conatos de feminismo que tomaron auge en los años de la República y volvía a poner el acento en el heroísmo abnegado de madres y esposas, en la importancia de su silenciosa y oscura labor como pilares del hogar cristiano» (p. 93).

Si en *Si te dicen...* la represión, sobre todo la sexual, se subvierte a través del incesante contar de las *aventis* por los niños, en *El cuarto...* la represión es subvertida por la imaginación infantil también. Martín Gaite traza sus orígenes como escritora al hablar de la novela que empezó con amiga sobre la isla imaginaria Bergai. Nos cuenta cómo la imaginación, su juguete-salvavidas, era producto de la escasez y la represión, y le daba alas para evadirse del mundo sombrío circundante. Pero como adulta, ya la imaginación sirve a otro propósito. Al ganar el premio Príncipe de Asturias, la autora explicó otra motivación para su escritura, evidente en *El cuarto...*: «Se escribe para lanzar al aire nuevas preguntas, para interrumpir los asertos ajenos, para tratar de entender mejor lo que no está tan claro como dicen. Para poner en tela de juicio incluso lo que uno mismo cree saber. Para distanciarse, mirar la realidad como un espectador y convencerse de que nada es lo que parece».

Martín Gaite ha producido en *El cuarto...* una mezcla de narrativa fantástica y narrativa histórica; en los intersticios de esta mezcla encontramos la búsqueda autobiográfica/ontológica de la autora: entender su lugar entre la mitología franquista y su mundo literario, donde se deshizo de esa mitología. Es una conjunción diacrónica de la irrealidad donde la Martín Gaite niña que padeció la guerra y la represión de la posguerra se encuentra con la novelista adulta. Las dos se refugian en la fantasía, una en la isla de Bergai, la otra en Todorov, el teórico de la literatura fantástica y su guía hacia la escritura de *El cuarto de atrás.*

Martín Gaite emplea la noche como tiempo infinito, que también implica el sueño, tiempo onírico, ilimitado, como la memoria misma. No es la única de los «niños de la guerra civil» que en los setenta demuestra esta voluntad de desdibujar u *onirizar* la guerra y la posguerra; allí podemos

encontrar a Juan Benet y a José Manuel Caballero Bonald, entre otros. En *El cuarto...*, la autora habla de haber «despertado» al saber de la defunción de Franco, dejándonos con la sensación de que había estado dormida hasta la muerte del dictador. Dice Joan Lipman Brown de la fantasía que Martín Gaite emplea en *El cuarto...*: «Al entrelazar lo real con lo fantástico, la autora ilustra perfectamente la confusión entre lo real y lo irreal que caracteriza todos los recuerdos infantiles. Sin embargo, para los niños de la generación de Martín Gaite, los recuerdos infantiles no son necesariamente irreales porque tratan de una época sin comparaciones. El uso de lo fantástico intensifica la naturaleza estrafalaria del periodo en el cual se crió la narradora. Al acercarse a los hechos reales de la guerra y la posguerra a través de la narrativa fantástica, la autora sutil y eficazmente subraya el aura fantástica de las últimos cuatro décadas en España» (Joan Lipman Brown, «A Fantastic Memoir: Technique and History in *El cuarto de atrás*», *Anales de la literatura española contemporánea* 6 (1981), 19).

No sólo la cultura oficial franquista, como los NO-DO y la Sección Femenina, permea la obra. La cultura popular es un elemento sumamente importante para entender a la Martín Gaite niña: desde Carmencita Franco y las estrellas hollywoodenses hasta Conchita Piquer pueblan los sueños núbiles de la jovencita y de sus contemporáneas. Carmencita era la niña perfecta y Diana Durbin y compañía representaban la elegancia; las dos eran componentes del mito de la felicidad a la cual debía aspirar la buena niña española de posguerra. Pero para la adulta Martín Gaite, al otro lado del espejo estaba la suerte de las mujeres que describía la Piquer en sus canciones: mujeres perdidas, abandonadas, hambrientas y «enfermas de irrealidad» –como dice Marsé en *Si te dicen...*– las verdaderas víctimas femeninas de la guerra civil. Dice de sus canciones Martín Gaite: «irrumpía a veces, inesperadamente, un viento sombrío en la voz de Conchita Piquer, en las historias que contaba. Historias de chicas que no se parecían en nada a las que conocíamos, que nunca iban a gustar las dulzuras del hogar apacible con que nos hacían soñar a las señoritas. (...)Aquellas mujeres que andaban por la vida a bandazos... eran escombros de la guerra, dejaban al descubierto aquel vacío en torno, tan difícil de disimular, aquel clima de sordina(...) Nadie quería hablar del cataclismo que acababa de desgarrar al país, pero las heridas vendadas seguían latiendo, aunque no se oyeran gemidos ni disparos» (p. 151-53). ¡Curiosamente, parece ser que Martín Gaite esté describiendo a la desgraciada Aurora/Ramona de *Si te dicen que caí*! Es interesante que el uso de la canción en la novela de Marsé también una función desmitificadora aunque de tono irónico. Por ejemplo, en dos de los versos de «Cara al sol» tenemos el resumen de lo que fue la historia

oficial: «Volverán banderas victoriosas al paso alegre de la paz». Todo *Si te dicen...* muestra el paso «alegre» que tomó esa paz: macabra, sangrienta e interminable, donde no había héroes; sólo desmoralización, delación y hambre.

En *Si te dicen que caí* y en *El cuarto de atrás*, los autores toman las riendas de su memoria, sumamente conscientes de que «el caballo de la imaginación» escoge su camino arbitrariamente. Nos guían por los laberintos del presente y del pasado, soltándonos a cada paso para que contemplemos el pozo infinito que es la memoria, cosa que Martín Gaite ha dicho explícitamente al comentar que *El cuarto...* es: «una reflexión sobre las trampas de la memoria, una meditación sobre el paso del tiempo y sobre el caos del recuerdo» (Jorge Marfil, «Carmen Martín Gaite: La narración incesante», *El Viejo Topo* 19 (abril 78), p. 64).

Si te dicen... recrea el recuerdo de la infancia a través de las alucinantes *aventis*, que no tienen ni pies ni cabeza, donde los sujetos cambian de nombre, de lugar, de aspecto. Algunos están perdidos, otros muertos y a veces los que no están muertos, tampoco están vivos. Son ensoñaciones reales, o pesadillas soñadas de pie, juegos que muestran que el horror y la crueldad cambió a todos, incluso a los niños; que todos están «enfermos de irrealidad» y no hay fin, ni de la historia ni de la memoria de aquellos tiempos para Marsé. Martín Gaite también nos deja en el mundo del «cuento de nunca acabar». Su juego interrogatorio es más inocente; son juegos al fin y al cabo de una *niña* de la posguerra por muy rebelde que fuera. Pero su uso del interlocutor fantástico, de las drogas y de lo equívoco del tema apariencias-realidad, igualmente nos confunde. (Estos temas han sido estudiados por varios críticos. Véase especialmente Joan Lipman Brown, *Secrets from the Backroom: The Fiction of Carmen Martín Gaite*. Romance Monographs, 1987.)

Ni Marsé ni Martín Gaite creían en la historia oficial, ni de niños ni de adultos dada su educación familiar. Cuando ya estaban seguros o casi seguros de la apertura política en España, cada uno encontró un modo de contar la *verdadera historia* según su imaginación y los recuerdos de la infancia. *Si te dicen que caí* y *El cuarto de atrás* son dos ejemplos magistrales de la «novela de la memoria», donde convergen una voluntad de romper con la mitología franquista y un deseo de embestirse con el temible olvido. Al crear una versión más afín a su propia percepción existencial de la *verdadera historia*, Carmen Martín Gaite y Juan Marsé nos han proporcionado un modo alternativo para contemplar el desastre y sus consecuencias.

El bagaje de la infancia: entrevista con Antonio Rabinad

R.F.R

Antonio Rabinad (Barcelona, 1927) ha construido su obra literaria en torno al recuerdo de la propia infancia y juventud en unos espacios físicos concretos situados dentro de las fronteras urbanas de *Un reino de ladrillo*, título con el que, como puede leerse en esta entrevista, reúne su particular proyecto autobiográfico. *Un reino de ladrillo* lo forman la pentalogía *Los contactos furtivos* (1951, su primera novela y Premio Internacional de Novela 1952), *A veces, a esta hora* (1965), *El niño asombrado* (1967, su primer relato de infancia), *Memento Mori* (1983 y 1987) y *La luz de las estrellas* (inédito). A ese reino ha venido a sumarse su ágil *El hombre indigno* (2000), un nuevo repaso a su infancia y juventud, que ahonda el previo *El niño asombrado* y que nos devuelve una vez más a la constante de su obra: la recreación –como ha escrito Jordi Gracia– de la experiencia moral de un espacio social. Una experiencia indisoluble en esta última entrega de la necesidad de llevar a cabo la vocación de escritor. Pero quizá lo que distingue a este relato de infancia y juventud de cualquier otra arqueología de la educación sentimental y literaria de un escritor es la peculiar perspectiva que adopta, como desde un extraño afuera, desde una visión desencantada que impide el relato del triunfador como el del autocomplaciente en la conmiseración de un destino aciago. Quizá en ese extraño equilibrio, donde maneja con igual destreza el humor, ciertas dosis de lirismo y un estilo realista preciso que no evita la crudeza de la memoria de los años cuarenta y cincuenta, es donde encuentra este relato de infancia un espacio original dentro de ella literatura autobiográfica española.

–La escritura de la memoria, y en especial la reescritura de los años de la infancia y los años de formación de la juventud son una presencia constante en su obra. Hasta tal punto que ha vuelto Vd. sobre esos mismos años en dos libros de clara estirpe y voluntad autobiográfica, El niño asombrado *(1967) y* El hombre indigno *(2000). ¿Quizá la memoria es un espacio que no queda agotado en un solo recorrido sino que,*

al menos en su caso, exige varias exploraciones? ¿Forman parte éstas de un proyecto autobiográfico más o menos definido?

–*El niño asombrado*, aunque publicado después de *Los contactos furtivos* (escrito en 1950), fue en realidad mi primer libro. Pero así como *Los contactos* lo escribí con clara conciencia de estar intentando hacer un libro, *El niño* fue al principio una serie de apuntaciones (y reflexiones sobre esas apuntaciones) que gradualmente se convirtieron en libro. Supongo que ese proyecto autobiográfico (que más tarde llamaría *Un reino de ladrillo*) al que alude usted, empieza ahí: un niño intentando explicarse lo inexplicable. Cabría aclarar que ese niño ya intuye –o pronto intuirá– que la vida es por definición inexplicable; así pues, lo que él intenta explicarse es la brutalidad, la aparente estupidez de los hechos, la falta de lógica –o de una lógica que no corresponde con la suya–, en suma, la irracionalidad del universo.

Y (respondiendo a su segunda pregunta) la memoria, creo yo, es un espacio ilimitado, un pozo que nunca se agota y que no nos pertenece, pero al cual nos asomamos para ver reflejado en su fondo la forma de nuestros sueños o recuerdos. La memoria, con su capacidad sobrenatural de convertir el pasado en presente y extrapolar el futuro (y por lo tanto de sacarnos de ese landel cronológico que estamos obligados a trazar hasta la muerte: pero sólo nuestro cuerpo físico) nos hace comparables a Dios, permítame usted esa afirmación, o al menos es la más clara prueba de la existencia de eso que convenimos en llamar dios. La memoria –ese reflejo en el fondo del pozo– es nuestra única esperanza frente a esa irracionalidad que decía antes.

–*La escritura de la memoria de la infancia y la juventud puede llegar a ser un ejercicio nostálgico, pero suele ser siempre algo más. En primer lugar, un ejercicio de memoria colectiva, circunstancia que creo que se cumple en su caso, y que quizá sea inseparable de un gesto ético. En este sentido, ¿el escribir sobre la propia infancia viene precedido de la puesta en cuestión de la ejemplaridad de la misma, de la validez de la experiencia individual para a través de ella analizar el devenir de la colectividad? Y en relación con esta reflexión previa a la escritura o paralela a la misma, ¿de qué modo la propia infancia se convierte en una metáfora?*

–Sí, como usted bien dice, la escritura de la memoria siempre es algo más. Porque el sentimiento de nostalgia que nos mueve a escribir

y recordar supone el inicio de un proceso de creación, de un enjuiciamiento (cualquiera tiempo pasado, etc.), que nos engloba a todos. Porque cada uno somos todos. Entonces ya no sólo recordamos, sino que reconstruímos: el recuerdo no es sólo lo que fue, sino lo que pudo, o debiera haber sido. Me pregunto si no será eso la metáfora.

–El niño que se fue y el autor que escribe sobre él son dos figuras separadas. Tanto en El niño asombrado *como en* El hombre indigno *Vd. es plenamente consciente de esta distancia y la dramatiza, la coloca en escena como parte de un diálogo ineludible. ¿Cuáles son las diferentes soluciones en ambas obras para los encuentros y desencuentros entre los dos personajes de este diálogo, el niño y el escritor adulto?*

–No sé si sabré contestar correctamente a su pregunta: quiero decir que yo, cuando escribo, la única referencia que tengo soy yo mismo. Plenamente consciente al mismo tiempo de que ése ya no soy yo. Pero así como en *El niño* el escritor establece un diálogo con el niño que fue él, y ya no es, sobre la base de la lástima, y lo ve transfigurado, como dentro de una esfera luminosa, en *El hombre* contempla a su antepasado, que todavía es él, con una carga de sarcasmo y amargura en relación a esa proximidad.

–La Guerra Civil y, sobre todo, el asesinato del padre durante la misma parecen los puntos de arranque de su escritura de la memoria. ¿Podría pensarse en esa tragedia colectiva e individual como el detonante de una necesidad de hacer pie en un mundo, desde entonces dislocado, mediante la creación de un espacio más o menos estable, el de la escritura, convertida entonces en escritura de la memoria personal?

–Que lo ocurrido en casa en los primeros días de la guerra me marcó para siempre es innegable; pero yo creo que de cualquier modo yo hubiera sido escritor. Qué hubiera escrito, lo ignoro. Posiblemente, con mi padre en vida, hubiera ido a la universidad. No hubiera sido entonces un francotirador, etc. ¿Hubiera sido un mal universitario, como fui un mal alumno y un mal oficinista? No sé, ni quiero pensarlo. Por otra parte si hay una palabra que me repela es la de autodidacta, que me huele fatalmente a alpargata. Yo nunca me he sentido un obrero. Obviamente, tampoco un universitario. Admiro y estimo profundamente a Manuel Vázquez Montalbán, que me parece un modelo perfecto de formación intelectual. Pero los modelos universitarios cercanos a mí cuando joven

no me parecieron tan perfectos. Recuerdo haber dicho en una ocasión a Goytisolo en tono de elogio, quizá en respuesta a una alusión a mi condición no universitaria, que escribir era siempre difícil, pero en él más (de ahí el elogio), por tener que desprenderse de ideas impuestas para poder acercarse al mundo real, en el cual yo vivía ya, sin haber pasado por las aulas, como el pez en el agua. Era la respuesta de un soldado, que sólo ve su parcela de trinchera, al teniente salido de la academia y sin duda provisto de más amplitud de miras. Pero, repito: ciertos indicios, que ahora sería prolijo, etc., me permiten asegurar que mi destino (¡!) era escribir.

–La autobiografía suele contener no sólo la historia personal, el examen de un pasado, sino también una buena dosis de autorretrato, de examen del presente a contraluz de ese pasado narrado. ¿Hasta qué punto la escritura autobiográfica es ese espejo pero además un programa de vida, un compromiso ético, que se proyecta hacia el tiempo que queda por delante?

–El ejercicio literario no ha sido en mí jamás un programa de ética; que lo tenía, pero en papelitos aparte, casilleros donde señalaba con una raya mis pecados de orgullo, de vanidad, las veces que me masturbaba, etc. Pero no lo hacía por ética, sino debido a un egoísmo cautelar, por creer que esas faltas, morales o corporales, me disminuían como escritor. Ahora, ante este cuestionario, me siento inducido a pensar que escribía tratando de entender el mundo, quién era yo, etc., pero, honestamente hablando, creo que entonces, como ahora, yo –demasiado absorto en el proceso de dibujar con palabras la trama que flotaba en mi cabeza–, en el momento de escribir, simplemente escribía.

–La experiencia de la guerra y la posguerra le acerca a un cierto número de escritores barceloneses aproximadamente contemporáneos suyos, con los que ha compartido incluso unos mismos o cercanos espacios ciudadanos. ¿Cómo sitúa su propio proyecto autobiográfico en relación al de estos autores?

–En el 64, cuando volví de Venezuela, me enteré (a través de Aranda) de la existencia de un escritor que había publicado un libro que parecía mío, *Encerrados con un sólo juguete*, un título precioso como un haikai. El autor del libro se llamaba Marsé y más tarde los escribió mejores y ya no tan parecidos. El mundo de Marsé era el del Guinardó y el

mío el del Clot. Jamás se me ocurrió escribir sobre su barrio, y por supuesto a él tampoco, aunque teníamos zonas fronterizas, como dos capos de mafia.

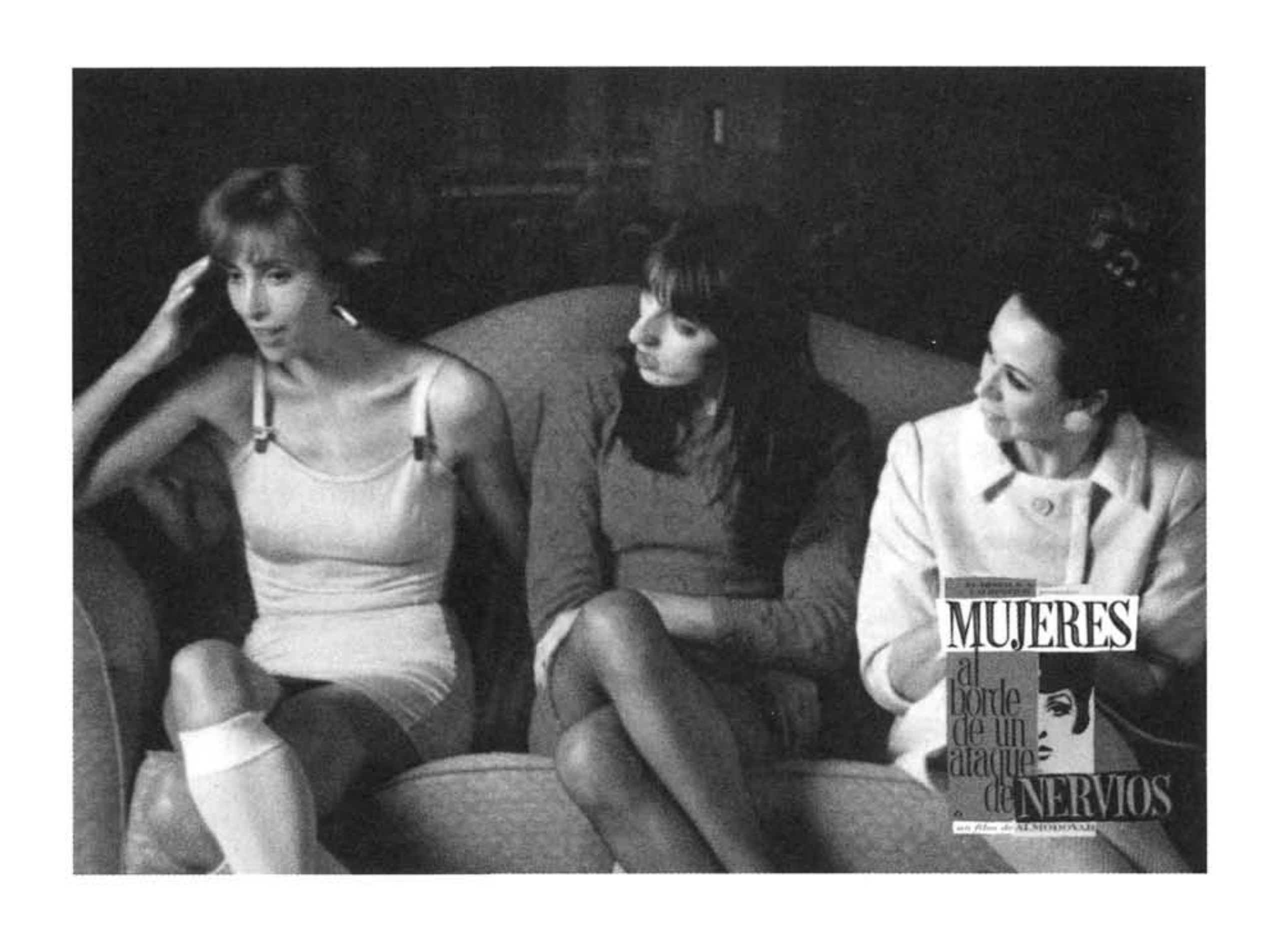
–Una cierta conciencia de exilio recorre su obra autobiográfica. En El hombre indigno *habla abiertamente de ser un* outsider *literario. ¿Su escritura personal se conforma en torno a un eje que partiría de la vivencia infantil del desarraigo, tras la experiencia traumática de la guerra, para llegar a esa condición de* outsider *como conclusión final de un haber vivido siempre en las «afueras»? En este sentido su obra autobiográfica podría contrastarse con la de un autor como Juan Goytisolo* (Coto vedado, En los reinos de taifa), *con quien comparte la terrible experiencia del asesinato de uno de los padres en la Guerra Civil, y un cierto extrañamiento, buscado a propósito en Goytisolo, respecto a los ambientes literarios propios de su cultura de origen.*

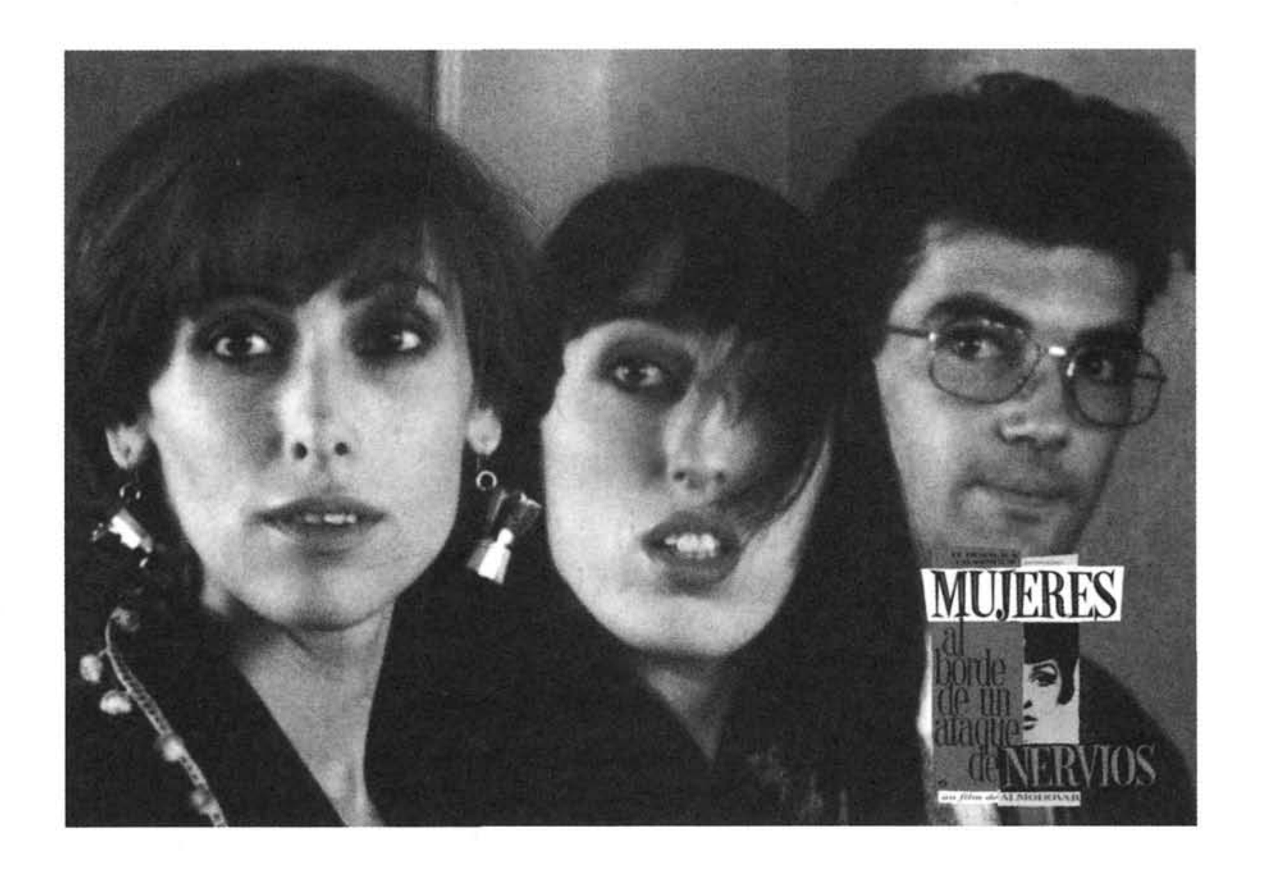
–Comparto con Goytisolo –del cual me reconozco mal lector (no he leído esos dos libros que usted cita, pero prometo hacerlo)– y con muchísimos niños de la guerra, esa «terrible experiencia», ciertamente traumática en mí, quizás en Goytisolo. no tanto (aunque no sea yo quien deba decidir sobre la magnitud de la tragedia): yo vi la película en directo, y a él –a ellos, a los tres hermanos– les fue contada. Todo y así, debió ser un horror. Quién va a negarlo. Sobre todo para el mayor, José Agustín. Aquel trueno, aquella llamarada que finalmente le alcanzaría y le destruiría. La vivencia infantil del desarraigo. Yo siempre me he sentido desarraigado, a nivel planetario, me atrevería a decir: la conciencia de venir de otro lugar. Esa vivencia ya figura en las líneas finales de *El niño asombrado*. Y aparece de nuevo en *Marco en el sueño*. Esa sensación, ese bagaje místico, ¿de dónde viene? No lo sé. Mis lecturas de entonces: la *Biblia*, los rusos decimonónicos. Más tarde, Miguel de Molinos, nacido en Muniesa, en el Bajo Aragón. María Muniesa, mi madre, era también de esa zona, de Alcaine, un pueblo árabe en lo alto de un pico, al que se llegaba de Muniesa a lomos de mulo por un camino penosísimo que yo recuerdo en los albores de mi infancia; y mi padre, Antonio Rabinad, de Chiprana, junto al Ebro, un pueblo más grande. Todos mis ascendientes trabajaron la tierra. Cien generaciones de campesinos me contemplan.

–Por último ¿situaría usted su escritura de la memoria dentro de una posible tradición autobiográfica española o europea, o por el contrario, sus modelos deben localizarse en el terreno de la literatura de ficción?

–Yo la situaría como ficción. Toda autobiografía es una ficción. Toda ficción es autobiográfica. Hay ese cuento de Borges, recordará usted, en que un hombre dibuja a lo largo de su vida, en una pared infinita, todo lo que le pasa por la cabeza: casas, árboles, herramientas, brújulas (cito de memoria) y al final de su vida le es dable contemplar su obra y ve que en realidad lo que ha estado dibujando es su cara. Si en mis libros –en especial en el *continuum* narrativo *Un reino...*– sale mi barrio como telón de fondo de la vida cotidiana es porque siento un impulso irresistible a retratarlo, a fijarlo con toda su entrañable fealdad casa por casa, cada esquina, cada puerta, cada reja, con el ánimo secreto –perdone usted mi fatuidad– de elevar esa vida de todos, que es la mía, a lo universal.

PUNTOS DE VISTA


MUJERES
al borde de un ataque de NERVIOS


MUJERES
al borde de un ataque de NERVIOS

Lavapiés

Ana Basualdo

Droguería

Las escobas colgadas del techo peinan ásperamente a los pintores altos, que no se dan cuenta. Al entrar, ensuciaron el suelo de linóleo con el nuevo barro de las calles de la ciudad: la mierda de perro. Por la mañana, cuando el sol divide en dos las fachadas de la acera de enfrente –las fachadas parecen una sábana cortada por la mitad: arriba lisa y recién lavada; en las plantas bajas duerme un ropavejero–, la droguería es polvorienta y lóbrega. La estufa a gas calienta a un gato tuerto, dormido en una cuna de trapos viejos. Los pintores se arriman al mostrador de la derecha, para pedir botellas de aguarrás y papeles de lija. Desde ahí, le preguntan a la mujer de setenta años, que está enfrente, detrás del mostrador de la izquierda, el que tiene vitrina de cristal, por qué hoy le tiemblan tanto la mandíbula, la boca pintada, los dedos largos llenos de anillos dorados. Los pintores deben sorprenderse de que la mujer tenga cada mañana la paciencia de maquillarse como una actriz. Le hablan apoyados en el mostrador, respetuosos y atentos como si la vieja chillona fuera una joven bailarina intocable. «El escaparate soy yo», dice, para defender la boca pintada de color tomate, el polvo naranja, la sombra verde, la otra sombra naranja sobre la sombra verde, la línea de betún de las cejas. Las manos han vacilado, por la mañana, ante el espejo que los ojos de présbite creyeron empañado y huidizo, y por eso la cara, de cerca, parece una tela mal estampada. Tiene otro espejo, aquí, de marco celeste, encima de la caja registradora. Los pintores no lo ven. Le preguntan por qué esta tarde le tiemblan tanto la mandíbula, la boca y las manos. «Hijos, porque adelgazo, y la flacura es o parece hambre». Le adelgaza la cara: al cuerpo nadie se lo llevaría por delante. Nació lejos, arriba, en la calle del Desengaño. «Y no vivo aquí. Vivo en Ciudad Lineal. Cada día, me digo: Levántate, que hay que ir al Penal de Cartagena. Esta plaza es el Penal de Cartagena». Los pintores por la mañana se emborrachan, comen guisos picantes a las dos y trabajan por la tarde, lentos y respetuosos. Pasan por aquí a las cuatro, justo cuando entran en la languidez, y a esa hora tratan a la mujer como ella cree que es, y por eso se arraciman al lado del otro mostrador, y, como si fueran aquellos sastres

franceses del siglo pasado que, al probar, vigilaban en el espejo que el traje (la voluntad de estilo de una época, dijo Hermann Broch, se nota en todo) le quedara bien también al alma, tantean, con preguntas sin terminar, el misterio de esa obra desesperada, fallida pero heroica, que es el maquillaje de la vieja. «Hijos, el que está solo o es malo o se hace malo». Los pintores no saben qué es estar solo; creen, a lo sumo, que estar solo es quedarse solo: viudo o algo así. La vieja, lo dicen con miradas de reojo, es viuda. «A mí me gusta tener lo mío: mi vaso, mi silla, mi cama, mi barra de labios, mi pañuelo para llorar». «Mi casa», dice, y los pintores imaginan, y no saben por qué, porque la mujer no lo cuenta, un piso nuevo pero lleno de armarios carcomidos y telas apolilladas, y a la vieja sola, de pie detrás de una mesa como detrás del mostrador, pintada como ahora pero muda. A los pintores, soñadores o sólo adormilados, les gustaría que se les rindiera más nítida la visión de la vieja sola en Ciudad Lineal. No ven más que uno de esos pisos nuevos de suburbio, alto y ventilado, y a la vieja mirando pasar las nubes no desde el balcón sino en un espejo grande, pero querrían ver más claro. Creen más o menos esto: que lugares lóbregos como la droguería tienen un contrapunto; que cuerpos así de viejos pero aguerridos necesitan reponerse, por la mañana temprano o en las tardes de fin de semana, en alturas o en alguna claridad. Le preguntan si fue actriz. «De qué género, de qué género: de revista, ¿no?», dice la vieja halagada, peleadora, fuerte como una mole y con una risa demasiado agria como para volverse patética. Los hombres quieren pagar rápido. «Los fines de semana me lavo la ropa interior y me pinto las uñas de los pies. Me acuesto y no duermo: pienso. Mi madre era un sueño. Mi marido era un sueño. Mi madre murió hace treinta años. Mi marido murió hace quince años. Pero estoy en paz: los quise y me quisieron. La peor desgracia es no merecer que te quieran los que tú quieres». Los pintores creen que ya deberían irse, pero no se van. ¿Para quién tiene la paciencia de maquillarse, cada mañana, en la altura de Ciudad Lineal? La vieja les pesca la pregunta en los ojos. «Hijos, no para quién: por qué. Y que me entierren con el lápiz de labios».

La calle de Job

De un día encontrarán tinieblas, y como noche palparán la siesta.

Abajo, doblando a la derecha, está la plaza: una vieja charla con cuatro pintores, otra vieja vende novelitas mugrientas, las cajeras del Simago se comen las uñas, un senegalés cruza con un bulto al hombro y adolescentes

de pelo verde se tambalean. Y arriba, a la izquierda, maduros matrimonios ingleses suben como libélulas en los ascensores transparentes del Reina Sofía. Pero en la calle del Salitre, calle que cae de bruces, vacía a las tres de la tarde, una mujer de cincuenta años, una bruja de barrio, toca el timbre de un portero eléctrico en una casa recién pintada de color arena. Una voz de hombre, ronca, cruda, una de esas voces siempre enfadadas que no saben lo que es un susurro, grita desde alguna cocina o pasillo oscuro: QUIÉN ES. Y la mujer, que tiene la misma voz cruda, también pregunta: QUIÉN ES. Ninguno de los dos contesta. El de arriba vuelve a preguntar y la mujer también. Siguen así un rato largo. No se oye nada más: ni guitarras ni locutor de telediario ni los bocinazos de la calle de Santa Isabel. Sólo la pregunta, desde el pasillo oscuro y abajo en el portal: QUIÉN ES. Y por culpa del silencio de la siesta, de la calle que se desploma, del sol crudo en la acera de las preguntas, de la sombra fría en la acera de enfrente y de las sombras cortadas en ángulo de las esquinas, las preguntas sin contestar no parecen lo que son: desconcierto bruto de recién llegados al portero eléctrico. Sino Job.

El abuelo resplandeciente

En la plaza, adolescentes ajados y enjutos, el pelo rojo y verde y la mirada de patio de loquero, intentan componer un piropo, pero la rubia recién duchada ya pasó: entre los cuatro apenas consiguen un balbuceo. El pelo rojo y verde, parado como cola de gallo, no reluce: escobas viejas que barrieron pelusa pegoteada en charcos de pintura. Tampoco brillan los pendientes, las cadenas, las pulseras, los remaches plateados de los chalecos de cuero. Bajo el sol, bamboleantes, la cara lavada con ceniza, parecen nietos del *borracho de pueblo*, pero no tienen el resplandor, ni la soledad, ni el orgullo de aquel abuelo que espantaba a las mujeres con risas de baba y piropos inolvidables golpeando una botella vacía contra las rejas y los postes de la luz.

... Y los perros flacos

A los adolescentes de pelos de colores no les brillan ni los pendientes ni los remaches plateados, y han perdido, han conseguido perder, nociones de moral práctica y reflejos dinámicos. En la «k» de «ocupas» sobrevive como reliquia el relámpago de energía que los hizo apropiarse de la casa de la esquina de Ave María y El Olmo, una ruina enorme de ladrillo y hollín, con

remiendos de cartón en las ventanas. Una bandera de corsario, desteñida y raída, va del tejado al primer piso. Tela negra, letras blancas, la «A» anarco y la «k» de la energía perdida. La casa parece una vieja goleta desguazada, abordada hace siglos por piratas con el cuchillo en la boca e invadida ahora por una compañía de músicos hambrientos. Tuvieron valor de piratas al ocupar la casa, y de esos mimos de estación de metro entalcados y con el pelo pintado de verde tienen ahora la mirada resignada, los fragmentos ingenuos de ideas budistas y la falta de ganas de comer. Pero, en los perros, no se parecen a nadie. Sus perros no se parecen a otros. No pasean, no ensucian las aceras, no ladran, se asoman a los balcones con cara de no necesitar nada. Flacos, sucios, grises, largos y con las patas largas, parecen robados de un canódromo y adiestrados para el hambre, o perros cimarrones vacunados contra la rabia. Los dueños de los perros se bambolean por la calle con el pelo verde y los pendientes sin brillo, compran latas de cerveza en Simago (cuatro de ellos, atacados por algún súbito recuerdo, como si reconocieran los vestigios del antiguo fuego, intentan piropear a una rubia en la plaza), se tumban en los portales o se recuestan en las cabinas de teléfono, pero es raro que se asomen al balcón. El balcón es para los perros. Perros que no se sientan para mirar afuera, ni meten el hocico entre los barrotes, ni se interesan por otros perros, ni mueven la cola, y es posible, si comen algo, que coman col hervida. Están siempre allí en el balcón como de paso, y detrás se ven sillas rotas y habitaciones negras y vacías. Los farmacéuticos, que odian a los de pelos de colores pero que los conocen bien, dicen que los perros son una alucinación.

Manifiesto comunista

En el balcón, como quien deja salir al gato a tomar el sol o al abuelo a entretenerse, puestos en caballetes, dos retratos del tamaño de una hoja de periódico: Marx y Lenin. Una casa de cinco pisos con treinta balcones de hierro y ninguna flor: sólo esos dos retratos, como cuadros puestos a secar. El de Lenin lleva, en la esquina izquierda, una cinta roja. Le dé la luz fuerte de las doce o lo nuble la sombra de la tarde, Lenin siempre con la misma calva empecinada: mira de frente, en un primer plano temerario de cara expuesta y tensa, de una gravedad tan compacta que parece que se prepara para resistir en la momia. Marx mira de lado, y parece que se escuda en el siglo XIX, que esconde argucias en la barba. Lenin siempre está allí, de día y de noche y aunque llueva, pero Marx a veces está y a veces no, y no se sabe si porque lo castigan o lo protegen. El dueño (o dueños que no se

ponen de acuerdo) de las fotos, invisible, mantiene vivos los hábitos de la clandestinidad. La cinta roja no parece motivo de controversia: sólo la luce Lenin. Los turistas alemanes que van al Café Barbieri son los únicos que miran el vaivén de retratos comunistas. Saludan enternecidos o se ríen a carcajadas, pero los ven.

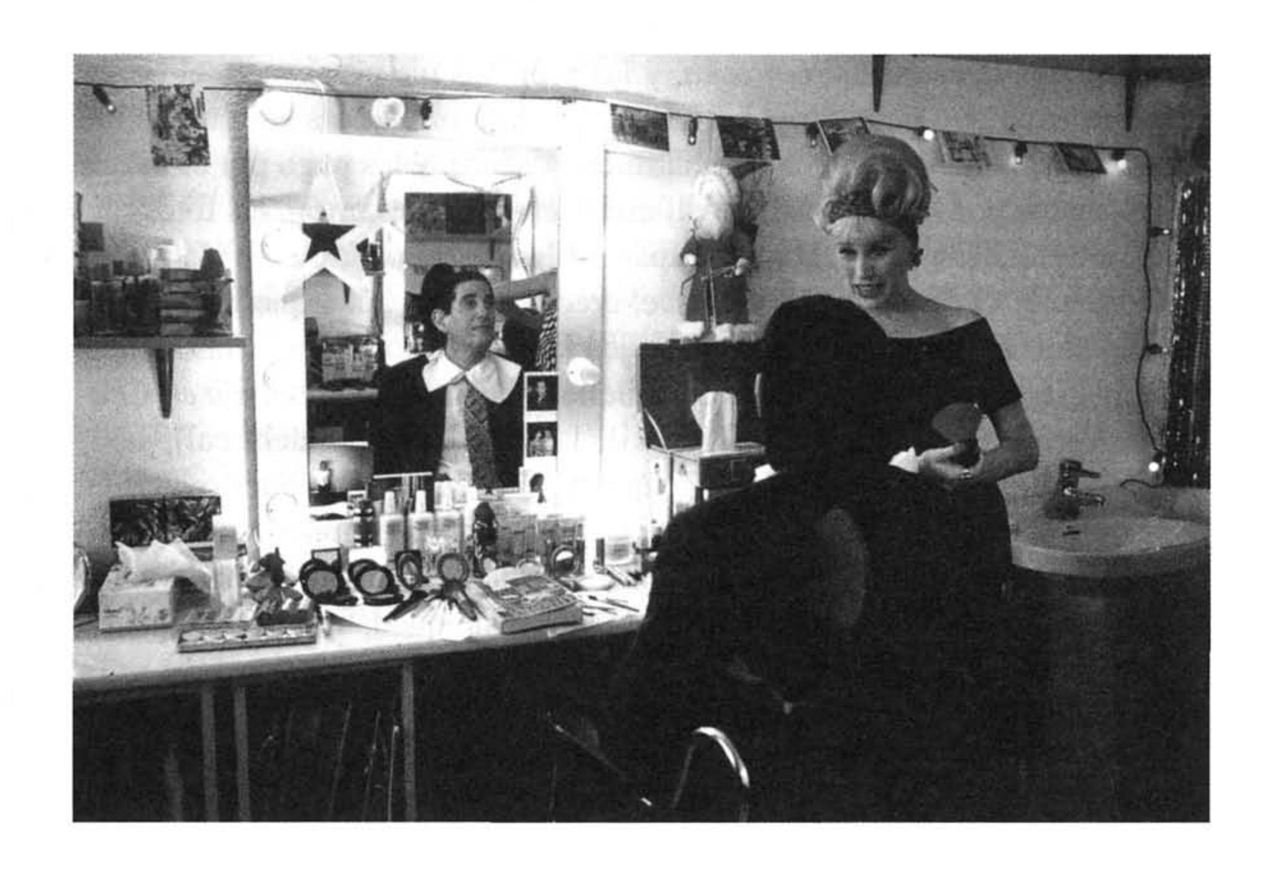
Café Barbieri

Soy ágil, todavía, para lo que necesito: desviar la atención, y que no vean la ropa negra y vieja ni adivinen la cárcel en que vivo. Les muestro las fotos y les sonrío, y, a veces, para festejar que he conseguido aturdirlos, hasta me río fuerte. Lo que no perdí: la risa y las fotos. Ellos festejan que una vieja de setenta y siete años se haya pasado la juventud con pinceles de pelo de marta, finos como agujas, coloreando fotos. Sí, tenía buena vista. Sí, tenía buen pulso. Y tuve un novio, pero era del bando que mató a mi hermano en la guerra. La guerra se llevó a mi hermano y el techo de la casa. Quedaron los muebles a la intemperie. Las cortinas caídas parecían las fundas de los muebles. Se cayeron las ocho ventanas. Ocho ventanas que daban a la calle, y desde las que yo, a los cinco años, veía pasar hombres con capa, que cantaban. Tenía quince años cuando me asomé por última vez a las ventanas viejas. Mi padre lo hizo todo nuevo, igual que antes. Ahora sí, viejas, aunque menos viejas que yo, parecen las de antes de la guerra, pero ni una sola de esas ocho ventanas es mía. Ni ninguna otra que dé a la calle. Lo único que veo ahora es ropa colgada: las camisetas y los calzoncillos de un viejo lelo que no me reconoce; que no recuerda que, cuando teníamos veinte años, me invitó una madrugada a comer churros con anís en el bar que todavía está, pero cambiado, frente a la plaza, al lado de la droguería de esa mujer siempre pintada que se casó con uno más joven (se le murió pronto). Pero les digo, cuando vienen a comprarme tabaco y me preguntan y les muestro las fotos, que nací aquí, que siempre viví aquí, arriba, en el último piso, y que el piso tiene ocho ventanas que dan a la calle. Cuando quieren averiguar más, cuando piden que les muestre las ocho ventanas, les muestro más fotos o les recito fórmulas químicas. Cuando les hablo del carbonato, del metol y del sulfito de sosa del revelador, o del hiposulfito de sosa del fijador, o del bromuro y el cianuro rojo para la base sepia, no me ven la ropa vieja, sin color; no imaginan que arriba, desde la ventana, la única ventana que me queda, lo único que yo veo son las camisetas del viejo lelo. Pero les cuento, y les gusta, que el bar de enfrente de la plaza donde tomábamos churros con anís no cerraba en toda la noche. Y uno se lo dice al otro,

y todos, son jóvenes todos, al comprarme tabaco, piden que les muestre las fotos, les recite las fórmulas, les cuente cuánto tardaba en colorear una cara y cómo hacía para acordarme de los colores de los vestidos o de los sombreros. Tengo brío, y memoria y astucia. Cuento lo que quiero. Por no querer: cuento una cosa para no contar otra. Los entretengo, los despisto, los sorprendo. Ven, detrás del cristal de la vitrina, la foto (no es mía: hace cincuenta años de mi última foto) de mi última gata, que era como una diosa y que tuve que regalar, y les digo: «Mi gata Ginebra». El nombre se lo puso uno de los camareros, por la ginebra, no por la reina Ginebra, les digo, y los confunde que ni mencione la ciudad de Ginebra, y ya no quieren subir a mi casa para ver las ocho ventanas, cuatro a la calle de la Esperanza y cuatro a la del Ave María. Coloreo, como antes: ahora con palabras que despistan. La memoria me sirve para tapar la memoria: uso lo que me acuerdo para aplicarlo sobre lo que también me acuerdo. Lo que coloreo con palabras se borra en seguida, y hay que volver a hablar, cada día, como si malgastara aquellos cuadernos ingleses en los que venían los colores, y que cuidábamos tanto. Aquellos colores –aquellos rosados– eran mantos para que encima brillaran más las pulseras, los broches, las cadenas, los pendientes de oro, tuvieran o no tuvieran, los que se habían fotografiado, broches o pulseras. Aquel oro se hacía con amarillo y ocre. El pincel para el dorado era todavía más fino, y hacía falta un buen pulso, el mío. Ninguna de aquellas pulseras inventadas se ha desdorado. No se desdora el oro con que yo iluminé. Hacía todo, entonces. Pintaba escenarios en la pared: escalinatas y balaustradas que se alargaban, al final de la foto, como praderas de mármol. Contra ese fondo, los mantones y las flores, y las butacas Luis XV, para que la gente se sentara y sonriera a la cámara. Lo que ahora, con palabras, me hago a mí misma, antes de lo hacía a otros con los rosados y los azules ceniza de los cuadernos ingleses: tapar, despistar. Venían hombres sin corbata, que querían traje y corbata en la foto: les cortaba la cabeza y les agregaba lo que querían. Ahora lo cuento y se ríen, y llaman fotomontaje a lo que yo llamaba composición. Cómo se ríen cuando les cuento que una mujer joven, muy hermosa, de Salamanca, se perfumó, antes de posar: «Para que cuando la reciba mi hermano, que vive en Costa Rica, la foto huela bien», me dijo, seria. Me esforcé en retener el color del vestido (todavía me acuerdo: un carmín como secado en un plato de porcelana blanca), y no hubo necesidad de ninguna pulsera. Las pulseras y los broches y el trabajo de todo el día eran, al anochecer, excusa para el oro. El foco grande del techo, los dos focos a los lados, la bombilla azul, todas esas luces reflejadas en el vidrio esmerilado me comieron la vista, y ahora, para leer, me tengo que poner el periódico en la nariz. Periódicos, folletos, prospectos de farmacia: leo lo

que haya, lo que dejen por aquí. Leo para no perder el brío, la antigua soberbia, la dureza de cuando me quedaba sola por las noches, en el silencio. Se me helaban las manos: las ponía en agua caliente y volvía a la mesa de cristal. No digo mentira cuando despisto. Colorear no es mentir: es arrepentirse y tapar una verdad con otra. Al oro nada lo tapa, ni tapa nada. Punto por punto, con un pincel, golpear como con un martillo de miniatura, como los que miniaban, hasta llegar al oro, hasta lo que no es ni negro ni rojo ni verde sino resplandor, hasta sentir que no era yo quien lo había hecho. La guerra se llevó a mi hermano, el techo de mi casa y aquel estudio, en la Plaza del Progreso, en que yo me quedaba sola todo el verano, con los focos encendidos, sin saber que pasaba el tiempo. Ahora, a medianoche, que es la hora en que alguno de los camareros viene a traerme un vaso de leche azucarada, me parece que ellos, los camareros y los que me compran tabaco y me hacen preguntas, son mis hijos. Y que el *Barbieri* y no el cuartucho con la ventana que da a la ropa colgada del viejo lelo, es mi casa. Por eso me ejercito la mente, leyendo; por eso les sonrío (pero, decía mi padre, nunca me costó sonreír) y les recito la fórmula del revelador. Tendría que haberme dado cuenta hace tiempo de que estos son mis hijos y esta es mi casa, en lugar de haber llevado allá arriba, para no sentirme sola –si no me sentía sola, cuando me quedaba todo el verano con los focos encendidos, mientras el mundo entero bailaba o se iba al mar: yo nunca vi el mar–, a esos que creí podían ser hijos míos. Los invité. Les abrí las ocho ventanas que dan a la calle. Compré manteles nuevos. Yo entonces podía pagar el alquiler: guardaba ropa en la cafetería *Nebraska*, y las propinas me pesaban en el bolso. Los que creía que podían ser hijos míos compraron la casa sin que yo me enterara, y me recluyeron en ese cuartucho oscuro, y les pago por él lo que antes pagaba por la casa entera. Allí están, en cajas de cartón, las fotos que hice, entre diarios viejos, trapos, capas azules de mi padre, el uniforme de mi hermano, el orinal, novelas (hace, creo, cuarenta años que no leo una novela, pero hay noches en que, para ejercitarme, reconstruyo, y las recuerdo muy bien, las conversaciones de aquellos masones de *Napoleón en Chamartín* en la casa con puerta de hierro de la calle Torrecilla del Leal), jabones, lupas, pinceles resecos: lo mío, que allí me cabe. Y he puesto aquí, al lado de los paquetes de tabaco y de la cajita con las monedas, para sorprender y despistar, algunas de las fotos que hice e iluminé. A nadie le he dicho que vivo de los tres o cuatro duros que me quedan de cada cajetilla de tabaco. Nunca me he quejado. La queja no es un color que tape otro: muestra más claro lo que uno no querría ver ni que nadie vea. Manuel, el camarero más joven, el único que adivinó todo, dice que en agosto me llevará al mar, que debe ser gris.





1931: el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía

Alberto García Ferrer

En otro siglo

«El Congreso acuerda considerar como un solo territorio cinematográfico el que forman los países de habla española y portuguesa. En consecuencia, las conclusiones elaboradas por este Congreso para la creación de una industria cinematográfica iberoamericana serán extensivas y aplicables a todos los países mencionados».

Con este texto, bajo el epígrafe de Territorio Cinematográfico, el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía definía las dimensiones de su espacio y el ámbito de sus competencias. Era el 12 de octubre de 1931. Al pie del documento –de diez páginas– estampaban sus firmas los representantes de Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, Guatemala, México, Nicaragua, Paraguay, Perú, Uruguay y siete representantes españoles.

La iniciativa había madurado dos años antes en Sevilla, en el marco del II Congreso Nacional de Comercio Exterior en el que se concluía (siempre en el apartado cinematográfico), que «los perfeccionamientos del cine parlante y el cine sonoro abren amplios horizontes a las actividades de la raza española, que tendrá que defender algo tan sustantivo y vital como el idioma español». En 1930 el V Congreso Nacional Municipalista hace suya la propuesta y el Ministro de Trabajo, Pedro Sangro y Ros de Olano, marqués de Guad-El Jelú, apoya con fervor la iniciativa de un Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, que impulsa al abogado y actor Fernando Viola.

Este itinerario congresual tiene sus orígenes, según Román Gubern, en los afanes censores de José Primo de Rivera (hermano del dictador), preocupado por las efusiones parlantes del cinematógrafo y las inmoralidades foráneas que a más de agredir las pupilas podían ser registradas ahora por los órganos auditivos. Sea un desvelo censor, un impulso racial o un movimiento defensivo de la lengua, lo cierto es que el advenimiento del cine sonoro movilizó muchos y diversos intereses. No sólo en España, Europa o

Iberoamérica sino, fundamentalmente, en el naciente imperio de las imágenes en movimiento que se consolidaba minuto a minuto en los soleados márgenes del Pacífico.

En 1929, el cubano René Cardona, joven galán que había actuado junto a Raquel Meller y fundado Cuban International, rodó en Hollywood «el primer largometraje íntegramente hablado en castellano». *Sombras habaneras* fue dirigido por un militar austriaco: Alexis Thurm-Taxis, e interpretado entre otros por un ex futbolista del Barcelona, el filipino Juan Torena, el argentino Paul Ellis y la bailarina de nacionalidad indeterminada Joyzelle.

Fue sólo el preludio, en el otoño de ese mismo año, la voz de Hal Roach pidiendo acción puso en marcha el sistema de tomas repetidas de un mismo plano en las que se pasaba sucesivamente de un idioma a otro. La esquizofrenia multilingüe del plano era la respuesta primaria a la advertencia del señor N. Golden, del departamento de Comercio de los Estados Unidos, que había sentenciado que Hollywood estaba obligado a filmar sus películas en cinco idiomas –entre ellos el español–, si deseaba mantener sus importantes mercados extranjeros. El *Saturday Evening Post* había subrayado que, de todos, el único verdaderamente valioso era el mercado de lengua española. Los febriles congresistas madrileños de 1931, caminaban de espaldas a estas preocupaciones.

Los pasos previos

El 13 de febrero de 1931, la comisión organizadora del Congreso, que lleva ya diez meses preparando el evento, acuerda, entre otras cosas, librar la cantidad de 1.000 pesetas, con cargo a la subvención que ha concedido el gobierno, para hacer frente al pago de algunos acreedores: material de imprenta, gastos de correo, etc., a requerimiento del señor Fernando Viola. En la misma reunión se proponen los siguientes nombramientos y retribuciones para el personal de la secretaría del Congreso: Manuel Viola, 300 pesetas; Francisco Burgos, 250; Carmen González-Pola, 150; Bernardo González, 150; ordenanzas, 125; lo que suma la cantidad de 950 pesetas al mes. Se pide autorización para elevar esta cantidad a 1.500 pesetas mensuales y se acuerda una cifra similar para la compra de máquinas de escribir. Ese mismo día se informa a los miembros de la comisión organizadora de la presentación, en la Escuela de Ingenieros de Minas, del «Cinisófoto», invención del señor Carlos Mendizábal.

El día 19 de febrero la comisión discute y vota sobre el número de componentes (tres o cuatro), que deberán trasladarse a Barcelona para cursar las invitaciones pertinentes en la Ciudad Condal.

El 7 de marzo se debate la designación del recientemente cesado Ministro de Trabajo y Previsión, Pedro Sangro y Ros de Olano, como presidente Honorario del Congreso o en su defecto como Vicepresidente primero.

El 11 de abril las actas de la comisión organizadora dejan constancia de que «... el aplazamiento del Congreso se debe a los elementos de Barcelona» y «... Se acuerda después de intervenir varios señores vocales que sea convocado para el día 1° de octubre del año actual».

El 18 de abril, mediada la proclamación de la República y el exilio de Alfonso XIII, el acta correspondiente recoge la propuesta del señor Benito (que) «... se consigne en acta el acuerdo de adhesión y colaboración al Gobierno provisional de la República, haciendo llegar este acuerdo al Sr. Presidente».

En el acta del 23 de abril se deja constancia de que: «... el fin principal del congreso será la defensa de la producción hispánica ante la invasión extranjera».

El 9 de mayo se recoge en acta las renuncias del Vicepresidente Sangro y Ros de Olano y del señor Gutiérrez-Ravé y se da cuenta de la entrevista de los señores Benito, Gómez Mesa, Calleja, Alonso, Sosa y Viola con el Ministro de Trabajo, Largo Caballero.

El 23 de mayo se acepta la renuncia del señor Araujo Costa, en la que argumenta razones políticas, y se procede a nombrar a cuarenta nuevos vocales entre los que se encuentran: Ramón Gómez de la Serna, Jacinto Benavente, Joaquín Álvarez Quintero, Pedro Muñoz Seca y Rafael Marquina.

El 16 de junio se comenta un artículo publicado por Damián Molino en *El Diluvio* de Barcelona en el que se exige que el Congreso se realice en Barcelona, o, más concretamente que, el comité de Barcelona se haga cargo del mismo. Largo debate, exhaustivo relato de las reuniones llevadas a cabo en Barcelona, y declaraciones del señor de Benito en relación a su oposición permanente a la Dictadura y sus colaboradores. Se entiende improcedente plantear el bilingüismo en un Congreso de Cinematografía hispanoamericano que obligaría a un trato de favor a otras lenguas. El señor Francés exhorta a que la «Comisión de Barcelona se coloque en su verdadera posición, que es la de ser corresponsables nuestros en Cataluña, y que es absurdo que el Congreso que es de habla española se pretenda celebrarlo en Barcelona». El señor Vilá y Vilamala manifiesta a continuación «que si ellos

(el comité de Cataluña al que pertenece el señor Molino) no cumplen con lo establecido le da derecho a la comisión organizadora para revisar su acuerdo en lo relativo al auxilio económico que se les presta para que puedan venir a Madrid». Propone que «al enviárseles la subvención de 2.000 pesetas se le diga por carta al Comité Cataluña que dicho importe es para que puedan venir los delegados de Barcelona para dar cuenta de lo que haya acordado el Comité Cataluña para ser rechazado o refrendado por la Comisión Organizadora». Más adelante se recoge en el acta que, «El señor Torres pregunta también si se ha pedido el apoyo a los centros y círculos de recreo, Cámaras de Comercio, Industria, etc. Para que, con su ayuda espiritual (ya que no material) pueda evitarse que se lleven el Congreso a Barcelona. El Sr. Presidente explica que ya se tuvo la oferta de un importante círculo de Madrid, que nos ofreció sus salones pero que todo fue pura oferta, pues no pudimos utilizarlo más que unos días y cree, por consecuencia que se debe confiar más en nuestras propias fuerzas que en las ayudas espirituales que nos puedan prestar...».

El 4 de julio la comisión resuelve participar en la Conferencia de Músicos Hispanoamericanos que se celebrará próximamente y decide, a propuesta del señor Benito «... otorgar nuestra representación en dicha Conferencia a los señores que aquí colaboran...». Benito estima sin embargo «peligrosa», una representación con un mandato concreto y propone que «puesto que hay coincidencias en los temarios (de ambas conferencias), se deben estudiar estas coincidencias». En ese mismo día se decide el traslado de las oficinas a la calle Monte Esquinza, 23.

El 13 de julio, y con carácter de urgencia, se reúne la Comisión Organizadora por el fallecimiento de su presidente el señor Francos Rodríguez.

El 1° de agosto se consigna en acta que la Diputación ha ofrecido una excursión a Aranjuez, para los congresistas, y tiene prevista una corrida de toros, en tanto que el ayuntamiento organizará sendas visitas con merienda a la Casa de Campo y al Pardo, entre otras actividades. Se aprueba el Reglamento Hispanoamericano de Cinematografía, y «según determina el apartado a) del artículo 3° del mismo, queda nombrado Vicesecretario de la Comisión Organizadora el que era secretario del extinguido Comité Cataluña, Sr. Gallart». Finalmente, se acuerda que «el Sr. Presidente pueda marchar a Barcelona cuantas veces lo necesite para la mejor organización del Congreso».

El 23 de septiembre se fija la cuota de participación en el Congreso en 25 pesetas y su «celebración queda definitivamente fijada para los días 2 al 9 de octubre próximo».

Voces distantes

Con fecha 2 de abril de 1931, el embajador de España en Buenos Aires informa que el Ministerio de Agricultura le ha hecho saber que, «por razones puramente administrativas y circunstanciales, no se considera del caso designar un delegado técnico, pero que hay mucho interés por obtener las actas y resoluciones».

El 25 de mayo, la legación española en Quito informa, en relación a la encuesta enviada oportunamente, para conocer la realidad cinematográfica del país: «No hay productores cinematográficos ni nacionales ni extranjeros en Ecuador, hay treinta y tres cinematógrafos en el país y que durante los últimos cinco años se han importado alrededor de cincuenta y cinco mil kilos de películas pero sin poder especificar la cantidad de títulos ni la cantidad de kilos por años».

Desde Guatemala, se informa el 10 de junio, que hay veintidós salas en funcionamiento en el país, cinco de ellas en la capital, que muchas de las salas de provincia trabajan «ocasionalmente», o sólo jueves y domingos y que en el quinquenio 1926-1930, se han importado 39.012 kilos de películas.

La voluntad de indagar las realidades del cinematógrafo se extiende a los países europeos, a los que se les solicita normativas, leyes de cine, reglamentos y legislaciones. Desde Londres, la embajada de España contesta enviando reglamentos de registro, normas para los «alquiladores» y reglamentos relativos a los exhibidores. Y se agrega: «Tengo la honra de añadir que se pueden obtener informes de carácter general relativos a este país en el *(Kinematograph Year Book de 1931)* publicado por Kinematograph Ltd., 93 Long Acre, London, W.C.2, al precio de diez chelines».

En Roma, Luciano Feo, Director del Instituto Internacional de Cinematografía Educativa, creado por Mussolini, se compromete a colaborar en el empeño informativo, requiriendo datos a los diversos gobiernos que colaboran con el Instituto. Feo solicita, entre otros datos, información sobre «leyes protectoras para el público que frecuenta los salones de espectáculos, limpieza e higiene de los mismos, legislación o normas de policía para el control de carteles reclamísticos (sic) o de publicidad o de leyes especiales de protección para los menores por lo que se refiere al cinematógrafo (limitaciones en lo que afecta a la entrada en las salas de públicos espectáculos, sexo, edad, etc.)».

El cónsul general de España informa que «En Ciudad de Panamá hay cinco teatros destinados al cinematógrafo y diez y seis en la Zona del Canal. Las películas no pagan derecho de importación... Siete de las más

importantes casas productoras de los Estados Unidos han establecido aquí representantes a fin de asegurar y vigilar la mejor distribución de las películas en los países centroamericanos, del Caribe y del Norte de América del Sur...». Y señala más adelante que desde allí se controla las salas de cine sonoro de Costa Rica (18), Nicaragua (2), Honduras (1), Salvador (3), Guatemala (3), Colombia (15), Venezuela (8), Curaçao (2), Jamaica (4), Trinidad (8), Ecuador (1), Perú (27), etc.

Finalmente, con fecha 16 de noviembre de 1931, el Ministro de Instrucción Pública de Venezuela, señor González Rincones, se disculpa por la no designación de representante de su país ya que «su predecesor en la cartera nada le había hablado de ello al hacerle entrega del puesto».

Escenarios naturales

El primero de octubre, el diario *La Libertad,* en un suelto incluido en la página de arte cinematográfico, en la que se anuncian los doce títulos de la producción UFA de material sonoro para la temporada 1931-1932; la proyección de *La danza roja,* con Dolores del Río y Charles Farrell, en el Rialto y el próximo estreno de *La loca orgía* con Clara Bow en el cine Madrid; se informa que el «próximo viernes día 2 se celebrará a las diez de la mañana, en la Academia de Jurisprudencia, en la calle del Marqués de Cubas, la sesión de apertura del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía». En otra columna de la misma página se comenta que: «Sería ensañamiento repetir cuanto inútilmente hemos dicho año tras año, día tras día, previendo la total decadencia de la cinematografía nacional». «... deseamos que el próximo Congreso Hispanoamericano de Cinematografía sea el comienzo de la rectificación necesaria y cada vez más urgente».

La Nación, del día 2 hace referencia al «vibrante discurso de apertura del Jefe del Gobierno, en el que ha elevado a la altura correspondiente la importancia del Congreso...» y señala además que el Ministro de Trabajo, señor Largo Caballero «... que había prometido su asistencia, ha enviado una carta excusándose... por causas muy justificadas». El *Heraldo de Madrid,* destaca la presidencia del acto de apertura de D. Niceto Alcalá Zamora y la asistencia de D. Marcelino Domingo, Ministro de Instrucción Pública. Cita la intervención del catedrático D. José de Benito «... con palabra fácil convenció al auditorio del daño que a los hispanoamericanos hace esa cinematografía en que se falsea y caricaturizan nuestro idioma y nuestras costumbres, daño que hay que corregir con la actuación de este Congreso». En relación al discurso de Niceto Alcalá Zamora señala el cronista: «... elo-

cuente discurso lleno de atinadas comparaciones... Separa la cinematografía en cuatro grupos a saber: paisaje, reconstitución histórica, películas cómicas y películas sentimentales...». En *La Libertad,* en referencia al discurso del Presidente del Consejo de Ministros se lee: «Examinó el negocio ante una magna cooperativa de consumo y producción... Recogió la necesidad de acabar con las españoladas... Y terminó en frases muy elocuentes de reconocimiento a las de armonía y cariño escuchadas por parte de los representantes de los países americanos, que en España no pueden sentirse extranjeros puesto que usan el mismo idioma y no les separa la forma de gobierno, que es igual actualmente en España al de sus naciones respectivas». Termina la crónica señalando la asistencia de «... numerosos congresistas americanos y españoles y bellas y elegantes damas». Las Cortes Constituyentes habían acordado ese día conceder el voto a las mujeres.

En la misma página se da cuenta de un comentario publicado en el diario *La Nación* de Buenos Aires, en relación a la ley de doble nacionalidad aprobada en España para sus nacionales residentes en Iberoamérica: «... esta nueva ley española no será aceptada en la República Argentina puesto que puede ser motivo de muchas complicaciones y dificultades...».

El día 7 de octubre *La Nación* recoge los debates del Congreso acerca del uso del idioma en el cine y cita la intervención del delegado de Colombia, señor Zalamea, que «... cree que no deben existir diferencias en el idioma empleado, ya que la producción exclusivamente regional puede mermar compradores al resto de los países interesados. Aboga, pues, por la elección de un lenguaje único, que muy bien puede ser el hablado en la parte central de Castilla la Vieja. (Grandes aplausos)».

El jueves 8 de octubre *El Sol* en la página interior, que recoge a grandes titulares la caída del gobierno alemán de Brüning, se hace eco de la visita de los congresistas a Aranjuez. «... Deslució la excursión la falta de una dirección inteligente...».

El día 14 el *Heraldo de Madrid* reseña la clausura del Congreso en una extensa nota que da cuenta de las palabras del Ministro de Economía, que la presidió: «... si el Gobierno sabe proteger esta industria llegará a la misma altura de prosperidad que tiene en otros países». Y señala más adelante: «Este Congreso es la primera piedra del gran edificio que habremos de levantar y que sorprenderá por su grandiosa elevación». En el «banquete de gala» que se ofreció a los congresistas, el señor De Benito, flamante presidente de la recién creada Unión Cinematográfica Iberoamericana, destacó «... el triple aspecto del cine: arte mudo, arte hablado y arte eficaz, anunciando que, desde ahora, la cinematografía hispanoamericana tendrá

agencias distributivas en toda la América de habla española...». Finalmente el cronista señala que, «Después del banquete, que transcurrió en el más amable ambiente de camaradería, la gente joven se entregó al baile, que se prolongó hasta las primeras horas de la madrugada».

«La entonación es la imagen misma del
alma reflejada en las inflexiones de la voz.»
Diderot

Justamente un año antes de aquella madrugada de camaradería y baile, finalizaba el rodaje de la mítica versión hispana de *Drácula*, cuya única copia existente en la actualidad fue recuperada, más de cincuenta años después por la Cinemateca de Cuba. Filmada por el sistema de turnos –uno de los muchos que se experimentaron en Hollywood para resolver el problema de las versiones multilingües–, algunos atribuyeron el impactante resultado final a los efectos mágicos de la luz de la luna: los equipos hispanos rodaban de noche, pues el turno de día estaba reservado a las versiones anglosajonas. Sea la noche o la luna, lo cierto es que las palabras del conde Drácula, dichas ejemplarmente por Carlos Villarías en un impecable castellano, son al transilvano Conde Drácula tan distantes como el inglés de Bela Lugosi. De aquella guerra relámpago para dotar a los personajes del cine de una lengua y a las imágenes de un alma, hoy todavía nos estremece escuchar al vampiro dirigirse a un atribulado profesor Van Helsing –interpretado por Eduardo Arozamena–, y decirle con los ojos y con palabras que arrastran el cansancio y proyectan el abismo del tiempo: «Sabe demasiado profesor Van Helsing, para no haber vivido usted toda una vida».

Prohibiciones, recomendaciones y deseos

Agrupadas en cinco secciones, las diez páginas, mecanografiadas en ambas caras, que recogen las conclusiones, abordan casi todos los aspectos de la actividad cinematográfica.

En la sección primera se hacen recomendaciones a los gobiernos sobre protección a la industria cinematográfica, el régimen arancelario y protección jurídica, la creación de cinematecas, fomento de noticiarios, bandas documentales y turísticas; propaganda de productos nacionales, enseñanzas profesionales y concierto aduanero. En esta primera sección se hacen también recomendaciones para la protección de los derechos de «autores,

adaptadores, directores, escenificadores, dialogadores, actores y operadores cinematográficos». Pero sobre todo deben destacarse las conclusiones en relación a la censura. «El Congreso acuerda recomendar a los Gobiernos de los países adheridos que de la manera más enérgica y por los medios de uso general prohíban todas aquellas películas en que de una manera evidente exista el propósito de denigrar o deformar el espíritu, la historia o las costumbres de cualquiera de los países iberoamericanos, comunicando su decisión a todos los países que forman el territorio cinematográfico iberoamericano». En el párrafo siguiente, un Congreso, tal vez preocupado por las consecuencias de su vehemencia censora y tratando de proteger los intereses de su industria, recomienda la creación de órganos consultivos que «orienten» la producción a fin de evitar posteriores descalabros económicos por ulteriores prohibiciones. En el tercer párrafo se puede leer que: «El Congreso estima que la cinematografía no debe ser sometida a censura previa». Pero en el párrafo final retornan los pánicos, las inseguridades, los fantasmas y, sobre todo, el pulso del funcionario de la norma estricta y excitante cumplimiento: «El Congreso acuerda, inspirado en noticias recibidas de México, proponer a los Gobiernos adheridos que las compañías cinematográficas extranjeras que actúen en los territorios de los mismos tengan la obligación de pagar un censor oficial que acompañará en sus excursiones a los agentes encargados de impresionar películas. Las películas serán inspeccionadas y selladas en el Ministerio del Interior antes de ser enviadas al país en donde resida la compañía cinematográfica, a la cual se le entregarán por conducto del Consulado del país donde la película hubiese sido impresionada».

En la sección segunda se despachan en diez líneas las orientaciones para una política económica, se recomienda la realización de estudios, informes y estadísticas, la creación de cooperativas y sindicatos y, finalmente, se recomienda crear la Confederación Iberoamericana de Cinematografía. Las funciones inherentes a esta Confederación en realidad podían ser asumidas por un negociado de estadísticas y censos de cualquier departamento de la administración pública.

La sección tercera está íntegramente dedicada al cine cultural y educativo. Se recomienda: el uso del cine para prevenir los accidentes de trabajo, la propaganda del ahorro, la lucha contra el paro forzoso, el encauzamiento de las vacaciones obreras o la mejora de la habitación popular, así como «fomentar el cinema de aficionados». A pie de página se registra un voto particular sobre el tema: «La cinematografía iberoamericana debe tender a convertirse en un auxiliar artístico para la realización de la belleza al servicio de la vida y de las ideas».

La sección quinta recoge conclusiones sobre la prensa cinematográfica, la música, la arquitectura, los dibujos animados, los carteles de propaganda, tasas e impuestos, investigaciones para, finalmente proponer la creación de la «Unión Cinematográfica Hispanoamericana» y la realización del próximo Congreso al año siguiente en Barcelona.

En relación a la prensa se recomienda «Independencia de la crítica cinematográfica impidiendo que recaigan en la misma persona los cargos de agente de anuncios y de crítico, así como los de crítico y empleado de casas cinematográficas». Como cierre de la sección y de todo el documento se recoge un voto particular en el que se solicita: «Que se celebren referéndums y plebiscitos hispanoamericanos, con el objeto de conocer la apreciación del público sobre las películas parlantes y sonoras».

Así en la vida como en el cine

«La cantidad de palabras es limitada; la de
los acentos es infinita.»

Diderot

Pero es la sección cuarta: «El idioma en el cinematógrafo: Problemas fonéticos que plantea el cine parlante», el verdadero corazón del Congreso. Motiva las más audaces propuestas y expande la vehemencia normativa de los participantes nombrando, creando y designando categorías y reglamentaciones. Los congresistas estiman que: «Comprendiendo la imposibilidad de encontrar una fórmula simple que definiese los distintos aspectos de la materia, y orientase con la necesaria claridad a productores y artistas ante las dificultades de cada caso, resuelve adoptar los acuerdos que, punto por punto, se exponen en los siguientes términos» y a continuación se desarrolla una taxonomía de géneros cinematográficos y se establece una regulación fonética precisa para cada uno de ellos. Empeñados en iluminar el sombrío camino de productores y artistas ante el rotundo e inopinado nacimiento del sonido, de la voz y, sobre todo, de las complejas sutilezas de la lengua, agravadas por la dispersión fonética, los congresistas establecen que: las películas de asuntos históricos se dividen en tres categorías: españolas o hispanoamericanas de la época colonial (debe utilizarse) «pronunciación castellana correcta»; hispanoamericanas a partir de la independencia: pronunciación culta del país en cuestión; extranjeras: «castellana correcta».

Si se trata de películas de «asuntos literarios»: clásica española o hispanoamericana de la época colonial: «pronunciación castellana correcta»; literatura hispanoamericana a partir de la independencia: «pronunciación culta de cada país»; asuntos literarios extranjeros: «pronunciación castellana correcta».

Los temas de ambiente moderno requieren un tratamiento más abierto: si los elementos son ambientes moderno español o hispanoamericano y costumbres populares: «pronunciación peculiar de la comarca o región a la que se refiera»; ambiente moderno español o hispanoamericano y costumbres cultas: «pronunciación culta del país al que se refiera». Ambiente moderno extranjero culto o popular: «pronunciación culta castellana». En asuntos varios: asuntos imaginarios (sin localización geográfica): «pronunciación correcta castellana». Películas animadas o de «género semejante»: «pronunciación culta de cualquier país de habla española». En el documento se recomienda, «en beneficio de la realización artística de la obra», cuidar la «unidad prosódica necesaria entre personajes de un mismo medio y ambiente».

Eduardo Fournier Quirós que ostenta, según sus cartas credenciales, la representación de Costa Rica por mandato directo del Presidente de la República, Cleto González Diques, emite un voto contrario a la totalidad de los acuerdos de la sección cuarta, que justifica en un escrito de seis folios. En su extensa argumentación, Fournier señala, además de defectos de procedimiento, deficiencia en la clasificación de los temas: «... por cuanto es arte, muy especialmente en el cine parlante, que apenas se encuentra en el principio de su evolución y por consiguiente en el estado actual todo el desarrollo que puede adquirir». Incongruencias de detalles: «Consideramos clásico, conformes con la acepción que da a la palabra el diccionario de la lengua, «la obra digna de imitación».. parece que se sienta un principio inadmisible, que sólo las obras de origen netamente castellano son «dignas de imitación» y en consecuencia Andalucía, Asturias, Valencia, América, etc., no están en condiciones de producir obras clásicas». En asuntos imaginarios Fournier rechaza que cualquier deslocalización geográfica del imaginario deba expresarse sólo en «correcto castellano», argumentando además que ése es y ha sido un género ricamente cultivado en América.

Concluye que esta clasificación propuesta no es otra cosa que la clasificación adoptada en «Hollywood y en Los Ángeles de California», en función de la simplificación de necesaria de la industria y en perjuicio de los artistas, la lengua materna y las cinematografías de los pueblos de América. Fournier apela al sentido común, ya que «juzgamos innecesario recurrir

a normas complicadas que no corresponde a este Congreso dictar, puesto que la aplicación de tal o cual forma de pronunciación, así como el vestuario y otros atributos convenientes, es cuestión de los directores de escena o a quien corresponda determinará en cada caso en particular y conforme al gusto estético de los mismos». Finalmente lamenta que en contradicción con las palabras del propio Presidente del Consejo de Ministros, don Niceto Alcalá Zamora: «Los idiomas los guardan las academias, pero los forman los pueblos», el Primer Congreso de Cinematografía Hispanoamericana coloque en segundo término la pronunciación de la mayoría de las regiones españolas y la casi totalidad del continente americano. Y expresa el deseo de «que así como en la conversación familiar, españoles y americanos nos entendemos cordialmente, a pesar de todas nuestras diferencias de pronunciación y que tanto mortifican a los tradicionalistas, de la misma manera nuestros respectivos públicos aprendan en la pantalla a saberse comprender, que de una más exacta comprensión, dependerá el amor que ha de unirles».

El 31 de diciembre de 1931, se estrenaba en el Teatro Campoamor de La Habana, una película que se había comenzado a rodar, tres meses antes, en los estudios International, en Hollywood, mientras los delegados acordaban, sobre el papel, las restricciones fonéticas de la lengua castellana. Dirigida por George Crone, con guión de Miguel Zárraga, e interpretada por José Bohr y Lía Torá, entre otros, *Hollywood, ciudad de ensueño* o *Bajo el cielo de Hollywood* era un melodrama íntegramente hablado en castellano. Su sinopsis, recogida en *Cita en Hollywood* por Juan B. Heinink y Robert G. Dikson, es la siguiente: «Procedente del más remoto rincón de América del Sur, un soñador viaja a Hollywood buscando la gloria. Superada la primera toma de contacto, el muchacho va siguiendo su camino a través de la industria del cine hasta lograr el anhelado éxito, pero una intriga amorosa, que desata celos y envidias, pone punto final a la prometedora carrera del astro recién descubierto. Vencido en la corta experiencia vivida, aquel emigrante que probó por un instante el sabor agridulce de las mieles del triunfo, regresa a su país de origen como un pobre hombre, oculto en la bodega de un barco, con unos años más y un aluvión de desengaños».

Mirando desde otro siglo, uno puede ver a todos los personajes, las situaciones, los discursos, las aspiraciones y deseos, las grandezas y las miserias, los fantasmas, los obstáculos y las metas, las fantasías y las realidades, las frustraciones y los fracasos que protagonizaron los setenta años posteriores del cine iberoamericano. Todos los elementos estaban en la escena, aunque resultaba difícil verlos porque el escenario era ya un lugar sin límites.

Orson Welles, capricho español

José Agustín Mahieu

Harto conocida es la atracción que España ejercía sobre el creador de *Citizen Kane*: no sólo hizo aquí varias películas, desde *Mr. Arkadine* y *Chimes of Midnight* hasta su inconcluso *Don Quijote*, sino que eligió el pozo de una finca andaluza para que guardaran sus cenizas[1]. Esa finca, a pocos kilómetros de Sevilla, pertenecía al torero Antonio Ordóñez. Y el toreo era otra afición de Orson Welles.

«Cuando estuve en España por primera vez tenía diecisiete años. Sólo viví en el Sur, en Andalucía, en Sevilla. Escribía por entonces novelas policíacas que me ocupaban un par de días al mes y por las que recibía trescientos dólares. Con ese dinero era un gran señor en Sevilla. Había tanta gente apasionada por los toros, que yo me contagié. Compré los novillos de una corrida y así conseguí debutar. En los carteles me anunciaban «El Americano». Mi mayor gloria fue llegar a torear en tres o cuatro ocasiones sin tener que comprar yo los novillos. Me di cuenta de que no era bueno como torero y decidí dedicarme por completo a escribir. Entonces apenas pensaba en el teatro y mucho menos en el cine»[2]. Esta primera visita, según otros biógrafos, se saldó con los botellazos recibidos en su primera corrida y en una cornada en la que sería la última. Pero sin duda se divirtió bastante como demuestran sus recuerdos.

Welles, agotados sus recursos como novelista, regresó a Estados Unidos en 1933. Según declaraciones a Ivonne Baby, «había llegado a España en el momento de la abdicación del rey y me marché justo antes de la guerra civil. Si no me hubiera ido, seguramente hubiera combatido con el lado republicano y hubiera muerto en la guerra».

La cronología y los recuerdos pueden estar reñidos, pero no pueden negarse las inclinaciones liberales (en el sentido norteamericano del término) de Orson Welles. Por eso no dudó en sumarse al proyecto de varios

[1] *Desde el 7 de mayo de 1987 (justo un año y medio después de su muerte) sus cenizas reposan en la finca* El recreo de San Cayetano, *propiedad del torero Antonio Ordóñez, en Campillo de Antequera, cerca de Sevilla.*

[2] *En entrevista con Juan Cobos, Miguel Rubio y Juan A. Pruneda en* Film Ideal, *nº 150, 1964.*

intelectuales, como Lillian Hellman, John Dos Passos, Dorothy Parker, Clifford Odets y, posteriormente, Ernest Hemingway, para realizar un filme sobre la guerra española. El encargado de hacerlo fue el gran cineasta holandés Joris Ivens.

El texto escrito por Hemingway fue leído por Welles en el documento *Tierra de España*. Por fin ese comentario quedó eliminado y reemplazado por otro dicho por el propio Hemingway. Según parece, a alguno de los patrocinadores del proyecto (tal vez Dorothy Parker) opinaron que la voz de Welles, esa impresionante voz shakespiriana, no era apropiada para un filme que pretendía comunicar un acento popular.

Las relaciones entre el actor y el escritor y guionista suscitaron una leyenda que las declaraciones de Welles contribuyeron a aumentar: «Mis relaciones con Hemingway siempre fueron muy extrañas. La primera vez que nos encontramos fue cuando me llamaron para leer el comentario de una película que él y Joris Ivens habían hecho sobre la guerra de España, se llamaba *Spanish Earth*. Me encontré al llegar allí con Hemingway que estaba bebiendo una botella de whisky, y me dieron una narración larga, farragosa, que no tenía nada que ver con su estilo, siempre tan económico y conciso. Había frases tan recargadas y pomposas como ésta: 'Estos son los rostros de los hombres que están cercanos a la muerte'; y esto al tiempo que se veían en la pantalla esos rostros, que eran mucho más elocuentes. Le dije: 'Mr. Hemingway, es mejor que se vean sólo esas caras, sin decir nada'. Esto no le gustó, y como yo venía de dirigir el Mercury Theater, una especie de teatro de vanguardia, pensó que yo era una especie de 'marica' (en castellano en el original). Y dijo: 'Vosotros, afeminados jovenzuelos del teatro, ¿qué sabéis cómo es la guerra auténtica?' Y yo, siguiendo la corriente, empecé a hacer gestos afeminados y le dije: 'Mr. Hemingway, ¡qué fuerte es usted y qué grande!' Esto le enfureció y cogió una silla: yo cogí otra y allí, ante las imágenes que se proyectaban en la pantalla de la guerra civil española, mantuvimos una pelea colosal. Fue algo maravilloso: dos tipos como nosotros ante aquellas imágenes de gente luchando y muriendo. Al final acabamos dándonos abrazos y bebiéndonos una botella de whisky»[3].

Durante los años posteriores, con los programas radiofónicos, sus brillantes puestas teatrales y su explosiva iniciación en el cine con *Citizen Kane*, Orson Welles nunca dejó de referirse a España en sus emisiones radiales o en intervenciones públicas a favor de la República. Ya en 1953,

[3] *Juan Cobos, Miguel Rubio y Juan A. Pruneda*, o. c.

regresa a Madrid para preparar su sexta película: *Mr. Arkadine.* Esta fue otra azarosa etapa de su carrera de obstáculos con el destino. O la mala suerte. Arkadine nace de Arkadian, un personaje que Welles imagina para uno de sus programas radiofónicos emitidos por la BBC a partir de 1951.

El largo proceso de cristalización de la película, hasta que el guión se presenta a censura en España, incluye diversos modelos posibles, como el famoso comerciante de armamentos Sir Basil Zaharoff, Fritz Mandel, Nabar Gulbenkian, y hasta Stalin. Todo eso más la imaginación de Welles, conformaron un personaje con algo de la megalomanía y el ansia de poder de Charles Foster Kane y los orígenes misteriosos y siniestros de los grandes traficantes de armas.

El guión presentado a censura en Madrid, definía al principio a sus personajes:

«*Gregory Arkadin*: reputado como el hombre más rico del mundo... Lo que los periódicos llaman un 'un hombre de misterio'... Nadie sabe cómo hizo su fortuna, de dónde vino, o realmente quién es él... Un gran bebedor que nunca se emborracha, un gran enamorado de las mujeres que nunca verdaderamente se enamora, quizás aún, en alguna forma, un gran hombre. Ciertamente, uno peligroso».

«*Raina Arkadin:* su hija, de 18 años de edad. Educada en América no es del todo americana... ni tampoco una verdadera europea... delgada y pequeña, casi como un chico y algunas veces agresivamente pueril en sus modales. Raina ha vivido sola durante toda su vida y ha tomado sus propias decisiones. Su personalidad es quizás un poco angular y su belleza no es del todo de 'chica de portada'. Pero a pesar de una vida vacía de costosas institutrices (refinadas escuelas), hoteles cosmopolitas, reuniones internacionales, ésta es una persona verdadera, de perspectiva clara, capaz de bastarse a sí misma y, en secreto, muy tierna».

«*Guy Dumesnil*: como Raina, joven, atractivo, como ella un europeo americanizado, otro tipo de cosmopolita moderno... Las chicas que se enamoran de él, se vuelven locas por él; las que no, dicen que él vendería, su propia madre como esclava por un precio justo... (la oportunidad no ha surgido nunca). Quizás Vd. Le ha visto en St. Moritz y en el Valle del Sol, en Cannes o en la playa de Miami y haya pensado quién es él, y cómo se gana la vida... No se conoce la verdad exacta... Como Mr. Arkadin, pero en grado muy diferente, Guy es un 'hombre de misterio'».

Definido el guión, era cuestión de financiar el filme. Ya en esta época Welles no era muy bienvenido en los estudios, salvo como actor. Pero tampoco deseaba financiarlo enteramente como había sucedido con el azaroso *Othello.* Un viejo amigo, Louis Dolivet, fue su productor ejecutivo, que

debía gestionar capitales. Una de las fuentes procedía de un grupo de banqueros suizos, otra era de España, a través de una productora madrileña, Cervantes, asociada a otra francesa, Film Organisation, ambas bastante simbólicas, y con los estudios Sevilla Films de Madrid. Esto se consolida a fines de 1953.

En 1953 España y Estados Unidos firmaron precisamente el tratado de cooperación que pone fin al largo aislamiento que el franquismo sufría tras la guerra europea, fruto a la vez de su pasado de simpatía por el nazismo y de las nuevas políticas norteamericanas que inauguraban la guerra fría contra el comunismo.

Puede parecer curioso que un liberal como Orson Welles retornara al país tan querido en su juventud bajo un régimen autoritario. Pero la incipiente apertura del régimen y la situación económica y social permitían una producción independiente a un coste muy por debajo del de otros países europeos.

A pesar de eso, Welles consiguió maravillas con un exiguo presupuesto, gracias a una prodigiosa capacidad técnica unida a su imaginativa improvisación organizada. Por ejemplo el guión preveía escenas en Barcelona, Munich, Nápoles, Saint-Jean-les-Pins, Segovia, París, Alpes suizos, Tánger, Ámsterdam, URSS, Polonia, Londres y México; pero el plan de producción se redujo a Valladolid, Segovia (con el Alcázar de fondo), Barcelona, donde está un supuesto puerto de Nápoles, o S'Agaró donde transcurren escenas supuestamente mexicanas.

En medio de esta azarosa organización, Welles conseguía grandes nombres, como Michael Redgrave, para breves papeles que no insumían más de dos o tres días de rodaje. Aún así, el dinero se acababa y sin embargo, milagrosamente, el filme se terminó. Seguramente todas sus peripecias necesitarían un libro entero para narrarlas. A todo ello se añade una maldición que persiguió a Welles en toda su carrera. Los diferentes montajes que sufrió *Mr. Arkadine*, también estrenado como *Confidential Report*, fueron siempre protestados por su autor.

Sin duda una de las catástrofes más ambiciosas y dramáticas de las muchas acumuladas por este «genio sin talento» fue su *Don Quijote*. Fue un genio Orson Welles, sin duda, pero sin talento para los negocios. En esto último fue muy ayudado por productores sin escrúpulos o sin imaginación.

En 1957 Welles comenzó en México la primera etapa de su azaroso rodaje de *Don Quijote*, con Francisco Reiguera, un actor español residente en ese país. Primero fueron unos ensayos sobre el personaje que Frank Sinatra quería para su programa de televisión. Pero ello se convirtió en una empresa mayor: un sueño que era también su idea de España.

Con interrupciones –era ya el único productor del filme y debía rodar como actor para conseguir dinero– se reanuda en 1959 en Italia, donde residió en su segunda estancia. Allí, mientras recuperaba la película filmada en México, pudo terminar otros trabajos, como un documental rodado en Hong Kong. Luego propuso a la R.A.I. otro a rodar en España, que se llamó *Orson Welles nella terra di Don Chisciotte*; una serie en que se recorrían escenarios de todas las comarcas hispanas, incluyendo corridas de toros. En muchas escenas aparecían el mismo Orson, su tercera esposa Paola Mori y su hija Beatrice. Asimismo, compró una cantidad de metraje del No-Do que se añadía al material propio, rodado por sus operadores españoles.

Pero la complicada ruta del Quijote nunca llegó al final de su camino. Empezó en México, en 1957, siguió en Italia en 1959, luego en España en 1961 para volver a Italia en 1963. Orson Welles abandonó al fin su empeño (entre tanto habían muerto su protagonista, Francisco Reiguera y Akim Tamiroff, su Sancho Panza) y comenzó otra hazaña increíble, *Chimes at Midnight*. En 1992 la Expo de Sevilla financia una reconstrucción de lo hecho por Welles con montaje de Jess Franco, que había participado en *Chimes at Midnight* como director de la segunda unidad.

El resultado, como señala Juan Cobos, que había sido ayudante de Welles en dicha película, está muy alejado de lo que se esperaba: mala calidad de las copias, alteración de los diálogos conservados, inclusión de pasajes de la serie *O. W. nella terra di Don Chischiotte* y de los fragmentos del No-Do, etc. Elementos que pudimos observar en una reciente proyección en la Filmoteca. Algunos pasajes conservan sin embargo resplandores de la concepción de su autor, que afirmaba la inmortal presencia de Quijote y Sancho en una España contemporánea, sin caer en anacronismos fáciles.

La historia de Falstaff y el príncipe Hal es otra vez la realización de un sueño gigantesco contra viento y marea. Pero esta vez llega a su fin. El primer desafío era rodar un Shakespeare en territorio español; el segundo era conseguir un elenco de actores capaz de manejar el inglés isabelino, en su mayoría ingleses. Un tercer empeño –posible gracias al respeto que Welles infundía en sus colegas– era contratar a grandes intérpretes, como Sir John Gielgud, Keith Baxter o Margaret Rutherford. Como un mago, podía hacer malabarismos de planificación para que sus estrellas pudieran cumplir sus trabajos en pocos días. Así participaron, entre otros, Walter Chiari, Marina Vlady y Jeanne Moreau.

Con grandes penurias económicas como siempre, Welles superó todos los contratiempos. Como otras veces, su fama de gastador era falsa; sus pro-

ductores causaban la mayor parte de los contratiempos. Es el caso de Harry Salzmann, que debía garantizar un crédito de 1.500.000 dólares y se abstuvo a último momento, la infinidad de problemas técnicos que tuvo que superar, hechos que podrían haber vencido a otros menos tozudos. Y además había que lidiar con un presupuesto que era inferior a la magnitud de la empresa. A pesar de todo, *Chimes at Midnigth* fue una obra llena de genio e inspiración. Basta señalar las escenas de batalla, equiparables a las de *Nevsky* de Eisenstein.

Los rodajes fueron otra muestra de la capacidad de Welles para sacar partido de los escenarios españoles, usando maquetas cuando hacía falta. Las localizaciones fueron Ávila, Cardona, Calatañazor, Lecumberri, Lesaca, Soria, Casa de Campo, Colmenar Viejo, Móstoles y Santa María de la Huerta.

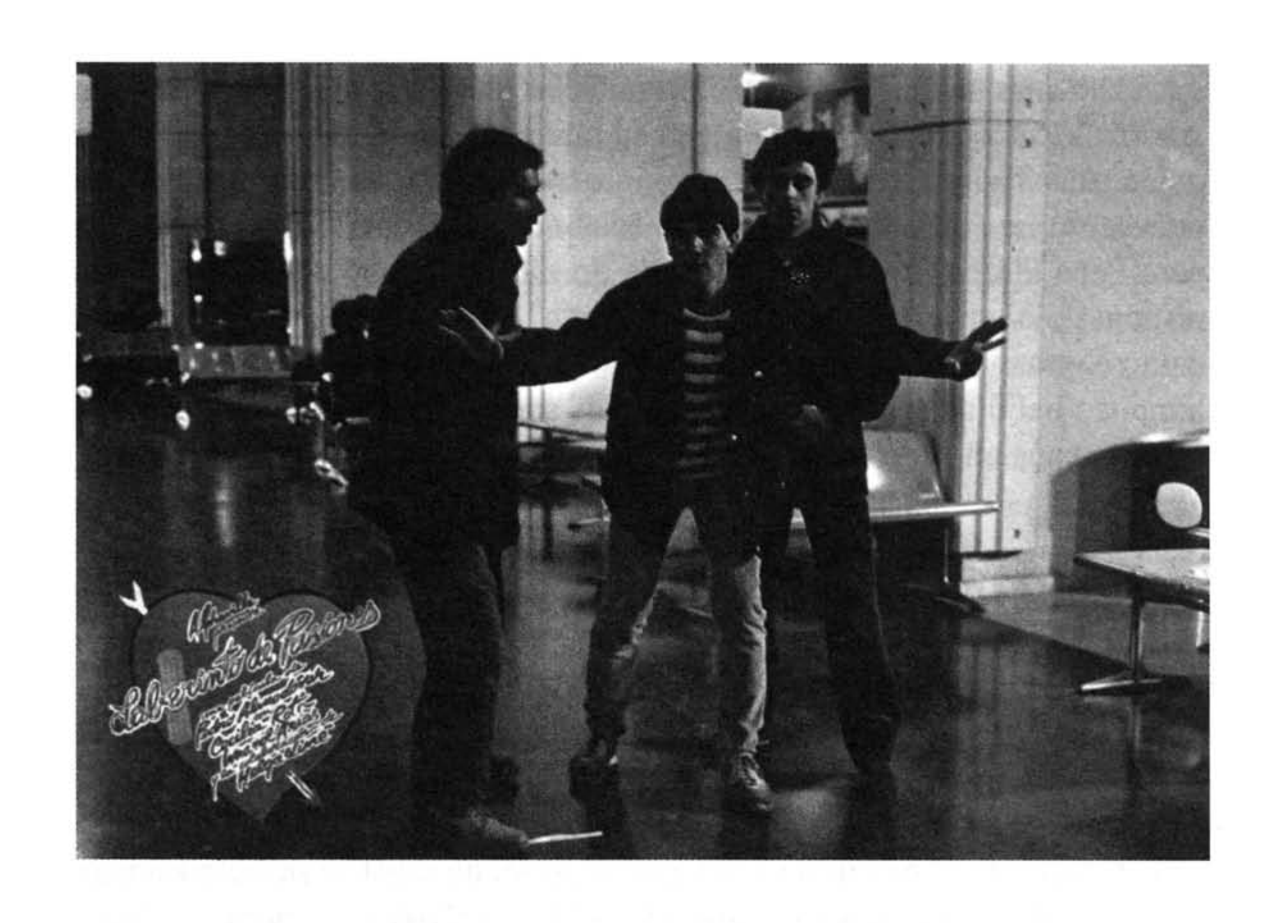
Tras *Campanadas a medianoche*, concluida pese a todos los problemas que siguieron, Welles continuó eligiendo a España para sus próximos proyectos. Uno de ellos era un cuento de Isak Dinesen (la baronesa Karen Blixen) que le interesaba desde hacía mucho, *Una historia inmortal.* Salvo algunas escenas rodadas en París, la mayoría se filmó en la casa que Welles había comprado en Aravaca (Madrid), más escenas que se hicieron en Chinchón, Brihuega y Pedraza. Con Jeanne Moreau como protagonista, él mismo y dos actores más, realizó en 1966 esta fascinante historia donde logra con sólo banderolas escritas en chino y algunos niños castellanos caracterizados como chinitos, el clima necesario para su fantástico relato.

El último filme que pudo rodar en España fue *F for Fake* (1973) también conocida como *Question Mark* o *Nothing but the Truth.* Fue un fantástico *puzzle* donde con su prodigioso arte del montaje combina escenas rodadas por François Reichenbach sobre la vida de un falsificador de cuadros, Elmyr d'Hory, con otras propias. La idea liminar está en el título: todo es tan falso que parece verdad.

Hubo muchos proyectos nonatos, incluso con guiones terminados y hasta alguno que intentaba reflejar una de sus pasiones: el toreo. Pero este fue otro sueño interrumpido. Hacia 1967, había hecho gestiones para obtener la nacionalidad española, para convertirse en productor español y establecerse aquí y «realizar catorce largometrajes en el curso de cinco años»[4].

[4] *Según refiere Juan Cobos en su excelente libro* Orson Welles España como obsesión, *el documento preparado para esa solicitud, añadía que era de religión católica. Su hija Beatrice Welles contó a Cobos que ella había sido educada (y bautizada) como católica, porque su padre y su madre Paola Mori lo eran, «aunque no del tipo conservador de muchos que había en España».*

Mucho más tarde, hacia 1972, conoció a un joven productor español, Andrés Vicente Gómez (actualmente el más poderoso de la profesión), con quien pensaba iniciar proyectos, terminar obras iniciadas y emprender otras nuevas. *F for Fake* fue una primera colaboración y escribiría una historia para Pepa Flores, la ex Marisol. Nada de esto se hizo. No sabemos si fue responsabilidad de Gómez, que por cierto no era entonces tan solvente como ahora. De modo que el gran Welles retornó a Estados Unidos, donde tampoco halló auspicios para realizar sus sueños gigantescos. Y sólo volvió a España en cenizas.


Laberinto de Pasiones


La ley del DESEO
un film de ALMODÓVAR

La presencia francesa en el cine argentino. Actores, directores, técnicos

Ítalo Manzi

El 28 de diciembre de 1895 tuvo lugar el primer estreno de la historia del cine. Los hermanos Augusto y Luis Lumière presentaban en París su descubrimiento: el cinematógrafo. Casi inmediatamente después, los Lumière enviaron a las grandes capitales del mundo los aparatos y el personal técnico capacitado para dar a conocer el nuevo descubrimiento.

El 18 de julio de 1896, se vieron en Buenos Aires 25 «vistas» (películas) de Lumière que se habían adquirido en París juntamente con los aparatos necesarios. Las exhibiciones tuvieron lugar en el Teatro Odeón de la calle Esmeralda –demolido hace unos años– que con el tiempo se convertiría en el templo de las presentaciones de la Comédie Française.

El fotógrafo profesional Eugenio (Eugène) Py, nacido en Francia en 1859 y llegado a la Argentina en 1888, fue en cierta manera el primer realizador-camarógrafo del cine nacional pues filmó en 1897 lo que podríamos llamar la primera película argentina: *La bandera argentina*, una cinta de 17 metros. Py continuó filmando escenas «reconstruidas» o documentales tales como *Maniobras navales en Bahía Blanca*, o *La revista militar del 25 de mayo de 1901*; esta última se estrenó en junio del mismo año en el entonces Teatro Victoria, durante los entreactos de la opereta *La fille de Madame Angot* presentada por una compañía francesa.

En 1906, Eugenio Py realiza *Tango Criollo*, la primera película jamás filmada sobre esta danza, y en 1907, para la Casa Lepage, las primeras cintas sonorizadas mediante la sincronización fonográfica según el sistema francés de Gaumont y Pathé, pero con cámaras fabricadas en la Argentina bajo la supervisión de Py. En 1904, Hipólito Delahaye, un escenógrafo francés, filmó una «vista reconstruida» en los bosques de Palermo.

Pasan algunos años. Está en Buenos Aires Marguerite Moréno, que sería años después la característica más impresionante del cine francés y la creadora sobre las tablas de *La loca de Chaillot* que Jean Giraudoux escribiera expresamente para ella. Entre los años 1908 y 1911, Marguerite Moréno no actuó en cine, pero fue la directora del Conservatorio Nacional de Arte

Escénico de Buenos Aires. Si confiamos en sus *Memorias*, estuvo a punto de casarse con un rico estanciero, pero el proyecto no prosperó por intervención de su aristocrática futura suegra (hacía tiempo que la Moréno se había divorciado del escritor Marcel Schwob).

No fueron muchos los franceses que transitaron por el cine argentino durante la época muda. En 1916, el célebre actor francés Paul Capellani, hermano del más célebre realizador Albert Capellani, dirigió e interpretó *¿Hasta dónde?* junto a Camila Quiroga, figura señera del teatro argentino.

En 1919, el técnico francés Georges Benoît realizó *Juan sin Ropa*, también con Camila Quiroga. Fue un insólito precedente de cine social sobre el estallido de las luchas obreras en Buenos Aires durante la «semana trágica» de 1919.

Pero a mediados de la década del 30 surgió una nueva generación de realizadores que, con un profundo amor por el cine y un excelente conocimiento de la técnica cinematográfica, dieron forma al cine argentino que, entre 1938 y 1947, vivió lo que se ha llamado su «edad de oro». Eran, entre otros, Mario Soffici, Lucas Demare, Luis Saslavsky, Francisco Mugica, Luis César Amadori, Manuel Romero y el francés Daniel Tinayre.

Daniel Tinayre (1910-1994) había nacido en París. Vivió su niñez y su adolescencia en diversos países de América Latina donde su padre cumplía tareas diplomáticas. A la muerte del padre, en Montevideo, Daniel retornó a París donde estudió arquitectura y se inició en el cine, en los estudios de Joinville, junto al realizador Louis Mercanton. Aprendió lo esencial del oficio como segundo asistente de dirección o de producción (no acreditado) en algunas películas habladas en español, por ejemplo *Su noche de bodas* de Mercanton con Imperio Argentina, o *Luces de Buenos Aires* de Adelqui Millar con Carlos Gardel, ambas de 1930.

En 1933 retorna a la Argentina y en 1934 dirige su primer filme: *Bajo la Santa Federación* situado en la época de la tiranía de Rosas (1833-1852). El mismo año es supervisor técnico de *Monte criollo*, la película estilísticamente más innovadora y desconcertante del cine argentino de los años 30, dirigida por Arturo S. Mom e interpretada por Nedda Francy[1].

Después de dirigir *Sombras porteñas* (1935) y *Una porteña optimista* (1936), esta última también con Nedda Francy, Tinayre se consagra con *Mateo* (1937) interpretada por Luis Arata y Enrique Santos Discepolo y basada en un sainete de Armando Discepolo: la historia de un cochero de caballo que va siendo aniquilado por el progreso, es decir, por el automóvil.

[1] *Ya se hablará de* Monte Criollo *en la sección consagrada a las adaptaciones literarias.*

En 1938 se funda la Baires Film con todos los adelantos técnicos importados de Francia y de los Estados Unidos. Se confía la dirección de los estudios a Tinayre que realiza en 1941 dos filmes: *La hora de las sorpresas*, una comedia musical con Rosita Moreno y Esteban Serrador, y *Vidas marcadas*, una *remake* de *Monte criollo*, con Mecha Ortiz y Georges Rigaud.

Ausente del cine y del país entre 1941 y 1945, a su retorno Tinayre se hace ciudadano argentino y en 1946, se casa con Mirtha Legrand, la actriz más perdurable del cine nacional cuya luminosidad se mantiene intacta hasta el día de hoy, tal como puede apreciarse diariamente por televisión en sus célebres almuerzos, programa creado por Daniel Tinayre hace más de 30 años.

Comienza en 1945 la etapa más fecunda y creativa de Tinayre como director de cine o productor de teatro y televisión. La primera película es correalizada con Luis Saslavsky: *Camino del Infierno* (1945) con Mecha Ortiz, Pedro López Lagar y Amelia Bence, según una novela de Gina Kaus, que volvería a llevarse al cine en 1955, en Alemania (*Teufel in Seide* con Lili Palmer y Curt Jürgens)[2] pero sin la fuerza del filme de Saslavsky-Tinayre.

Desde ese momento, el cine de Tinayre responde a la fórmula siguiente: obtener a todo precio el éxito comercial pero sin caer en la chabacanería o el mal gusto ni sacrificar la creación artística. Todos los filmes de Tinayre rozan temas «escandalosos», pero tan sólo los rozan. Sabe detenerse en el momento preciso para no desilusionar a los que quieren emociones fuertes ni ahuyentar a los que no las quieren.

Tinayre toca el tema psicoanalítico (*Danza del fuego*, 1949, con Amelia Bence y Alberto Closas) y realiza películas policiales en serio (*Pasaporte a Río*, 1948, con Mirtha Legrand y Arturo de Córdova) o en tono de comedia (la deliciosa *La vendedora de fantasías*, 1950, o *Tren internacional*, 1954, ambas con Mirtha Legrand y Alberto Closas), juega con la posible prostitución de una monja (*Bajo un mismo rostro*, 1962, con Mirtha y Silvia Legrand, Jorge Mistral y Mecha Ortiz, basada en una novela de Guy des Cars) o se acerca al tema de la homosexualidad (*Extraña ternura*, 1964, con José Cibrián, Egle Martin y Norberto Suárez, también sobre una novela de Guy des Cars). Expone el universo de las cárceles de mujeres (*Deshonra*, 1952, con Fanny Navarro, Mecha Ortiz, Tita Merello y Georges Rigaud) o el caso de una maestra violada por sus alumnos (*La patota*, 1960, con Mirtha Legrand). Explota con mucha gracia un caso de peste bubónica en un prostíbulo de lujo, que obliga a las parejas ilegales a observar la cua-

[2] *En la Argentina* Teufel in Seide *se estrenó como* El diablo es mujer.

rentena *in situ* (*La cigarra no es un bicho*, 1963, con 17 estrellas del cine argentino, que fue un éxito mundial) o se complace en el espionaje ultrainternacional en una superproducción que transcurre en los Estados Unidos, en España, en Argentina y en la China, donde Lola Flores, junto a Luis Sandrini y Narciso Ibáñez Menta, encarna a la viuda de un líder maoísta (*Kuma-Ching*, 1969). Dirige al boxeador Carlos Monzón en su única película (*La Mary*, 1974, que fue al mismo tiempo la última película del realizador), se ocupa de las taras hereditarias (una excelente versión de *La bestia humana* de Emilio Zola [1954], con Massimo Girotti) o realiza los dos mejores *films noirs* del cine argentino: *A sangre fría*, 1974, con Amelia Bence y Pedro López Lagar, y *El rufián*, 1961, con Carlos Estrada y Egle Martin.

Benjamin Fondane (1899-1944), rumano de nacimiento pero francés de adopción, escritor y poeta del absurdo, había sido el guionista de *Rapt*, tal vez la mejor película de la historia del cine suizo, basada en una novela de Ramuz (1934, dirigida por Dimitri Kirsanoff, con Dita Parlo). Fondane realizó en la Argentina su única película, en 1936. Una película fantasma –*Tararira*– porque a pesar de haberse completado nunca se estrenó. «Un filme absurdo sobre una cosa absurda para satisfacer el absurdo gusto de libertad de Fondane»[3]. El productor Miguel Machinandiarena, temeroso de la reacción del público, se negó a estrenarla y todas las copias se perdieron. Actuaban el Cuarteto Aguilar, Iris Marga, Joaquín García León, Orestes Caviglia y Fernando Fresno.

Fondane, fascinado por el misterio y la inmensidad de la pampa, quiso realizar *Don Segundo Sombra* según la novela de Ricardo Güiraldes. A pesar del apoyo de su mecenas Victoria Ocampo, Fondane no halló un productor dispuesto a arriesgarse en este proyecto. Desilusionado, retornó a Francia. Murió en una cámara de gas, en el campo de concentración de Birkenau, en octubre de 1944.

Georges Rigaud (1905-1984), había nacido en Buenos Aires y su verdadero nombre era Jorge Rigatto, pero cursó sus estudios en París y se convirtió en uno de los galanes más cotizados del cine francés de los años 30. Apuesto, simpático y buen actor, formó pareja con las estrellas más rutilantes de Europa (Edwige Feuillère, Annabella, Gaby Morlay, Renate Müller, Marcelle Chantal, Magda Schneider, Corinne Luchaire, Conchita Montenegro, Maria Denis, etc.) y actuó a las órdenes de tantos realizadores famosos que resulta difícil de creer. V. Tourjanski le requirió cuatro

[3] *Benjamin Fondane,* Écrits sur le cinéma, *Plasma 1984, París (Textos presentados por Michel Carassou).*

veces (*L'ordonnance, La peur, Puits en flammes* y *Nostalgie*) y Max Ophuls tres (*Liebelei, Divine* y *Sans lendemain*). Fue también dirigido, entre otros, por René Clair (*Le quatorze juillet*), Reinhold Schünzel (*Idylle au Caire*), Robert Siodmak (*La vie parisienne*), Paul Féjos (*Fantômas*) y Marcel L'Herbier (*Nuits de feu*). Incluso fue elegido por Carl T. Dreyer para protagonizar un filme en la Somalia italiana: *Giungla nera* o *L'esclave blanc* (1936). Dreyer, no obstante, abandonó el rodaje y el filme fue concluido por Jean Paul-Paulin. Se trata de una obra insólita que contiene la mejor interpretación de Rigaud, y un desnudo total, pero de una gran pureza, que hace de *Giungla nera* un equivalente de *Éxtasis* de Gustav Machaty (1933), pero en masculino. La escena transcurre junto a un lago. Rigaud se pasea con su prometida; ésta admira la belleza de las flores que crecen del otro lado del lago. Rigaud se quita la ropa, lo cual en este caso resulta la cosa más natural del mundo para cualquier espíritu que no se hubiera deteriorado con el puritanismo cinematográfico norteamericano, coge las flores y retorna hacia su prometida cubriendo apenas su sexo con las mismas.

En 1941, Rigaud vuelve a su país donde, exceptuado un período hollywoodense entre 1945 y 1948, será uno de los principales actores del cine nacional en 21 películas de prestigio. En 1957 se radicará en España donde no dejará de filmar decenas y decenas de películas, ahora en papeles de carácter, hasta su muerte en 1984.

Entre 1939 y 1945 fue copiosa la llegada a Buenos Aires de artistas franceses pero el tema se tratará en el capítulo consagrado a los años de guerra. Pierre Chenal, que realizó durante esos años cuatro películas notables, retornó a la Argentina dos veces: en 1951 para realizar *Sangre negra*, basada en la obra teatral y en la novela *Native Son* de Richard Wright. Hubiera sido imposible filmar en Hollywood un tema con tal virulencia antirracista. Para reconstruir la comunidad negra, Chenal hizo venir de Estados Unidos a una veintena de actores de color, mientras que el propio Richard Wright desempeñó el papel principal, junto a Jean Wallace y Georges Rigaud. Por primera vez se filmó en estudios argentinos una película hablada en inglés. Chenal recibió muy buenas críticas en la Argentina y en el extranjero.

El segundo retorno de Chenal tuvo lugar en 1956. Realizó la primera coproducción francoargentina: *Sección desaparecidos/Section des disparus* con Maurice Ronet, Inda Ledesma y Nicole Maurey. Se trata de un excelente filme policial, con mucha intriga y suspense, y con un guión de Chenal y Domingo Di Nubila, que se basaron en la novela *Of Missing Persons* de David Goodis.

En 1950, Robert Le Vigan filmó sus dos películas argentinas: *La orquídea* de Ernesto Arancibia, con Laura Hidalgo, donde tenía una sola escena pero espectacular, y *Río Turbio* de Alejandro Wehner, con Juan José Míguez y Zoe Ducós, que sólo se estrenó en diciembre de 1954 y que había sido filmada en la Patagonia, en el pueblo que da su nombre al filme. Le Vigan, que durante la guerra había sostenido una posición violentamente antisemita, estuvo a punto de ser fusilado durante la Liberación. Se refugió primero en la España de Franco donde actuó en dos películas[4], y luego en la Argentina. Su residencia fue facilitada por Perón. Pero después de filmar las dos películas mencionadas, sintiéndose *persona non grata* entre los franceses y no franceses de Buenos Aires, prefirió vivir alejado de todos en la ciudad de Tandil, donde murió en 1972. Algunos de sus antiguos colegas (Madeleine Renaud, Arletty, Pierre Chenal) recorrieron los casi 500 kilómetros que separan Tandil de Buenos Aires para visitarlo. Se dice que cuando Pierre Chenal estuvo en Tandil en 1956, los dos hombres se abrazaron y Le Vigan dijo: «Ahora el judío soy yo».

Georges Rivière constituye un caso muy particular. Nacido en Tahití en 1920, intentó abrirse camino en el cine francés pero después de algunas intervenciones como extra (por ejemplo, en *Le diable boîteux* de Sacha Guitry, 1948) prefirió tentar mejor fortuna en América del Sur. Tras desempeñar un papel secundario, pero significativo, en *El ídolo* de Pierre Chenal (Chile, 1952) Rivière se traslada a la Argentina donde, a partir de su segunda película –*Pájaros de cristal* de Ernesto Arancibia, con Mecha Ortiz y Alba Arnova– se convierte en un ídolo del público. Hombres y mujeres lo admiraban por igual, las mujeres por su apostura y desenfado, los hombres porque supo asimilar y transmitir una picardía porteña que no podía dejar insensibles. Por lo demás, en un año perdió el acento francés y, convertido en Jorge Rivier, hablaba como un porteño, cosa que Georges Rigaud, que había nacido en la Argentina, nunca pudo lograr.

Tanto en las películas policiales (donde solía ser el villano) como en las dramáticas o en las comedias, Rivier, que mientras tanto también había aprendido a actuar, se impuso por su simpatía. Jamás estuvo mejor que en *Mi marido y mi novio*, una excelente comedia de Carlos Schlieper, con Delia Garcés (1955). Entre 1952 y 1957, filmó 14 películas entre las cuales, *La dama del millón* de Enrique Cahen Salaberry, con Tilda Thamar y Georges Rigaud, *La delatora* de Kurt Land, con Fada Santoro y Carlos

[4] La ley del mar *de Miguel Iglesias y* El correo del rey *de Ricardo Gascón, ambas de 1950.*

Estrada, y tres con Ana Mariscal: *En carne viva, Bacará* y *De noche también se duerme.*

Fue Ana Mariscal quien lo convenció para que actuara en España. En 1957 filmó *Susana y yo* y *Un americano en Toledo*, y durante los diez años siguientes no dejó de trabajar en Francia, Alemania, Italia y Gran Bretaña. En algunas ocasiones desempeñó papeles principales en películas muy importantes (por ejemplo, *Le passage du Rhin* de André Cayatte, 1960) pero se lo veía serio y cínico, sin la simpatía, la juventud y la alegría de vivir de su período argentino. Hasta hace algunos años Georges Rivière vivía en Ibiza.

Nos hemos referido a las personalidades francesas que han formado parte del cine argentino porque comenzaron en él su carrera, porque se radicaron definitivamente en el país o porque permanecieron en el mismo unos cuantos años. Mencionaremos ahora a algunos artistas que fueron a la Argentina a filmar no más de una o dos películas.

Jean-Pierre Aumont actuó en dos películas que, sin mucho cavilar, pueden considerarse entre las peores de su carrera: *Una americana en Buenos Aires* con Mamie van Doren y Carlos Estrada en 1961 y *Socia de alcoba* (coproducción con Brasil) con Tônia Carrero y Alberto Dalbes en 1962. El director de ambas era un cierto George Cahan, y en la primera de las dos el futuro escritor Manuel Puig trabajó como asistente de realización. Puig, que dominaba varios idiomas, era la persona ideal para esa tarea cuando había elencos internacionales. También fue asistente de G. M. Scotese en la coproducción con Italia *Casi al fin del mundo/Questi amori ai confini del mondo*, filmada en Tierra del Fuego, con Antonio Cifariello, Egle Martin y la francesa Dominique Willms.

La joven actriz Nicole Berger llegó a Buenos Aires en 1957 para protagonizar una coproducción argentino-sueca, *Primavera de la vida/I livets vår*, con Folke Sundkvist y Alita Román, y la dirección de Arne Mattsson. Estaba basada en una novela del escritor suizo Gottfried Kéller que ya había sido llevada al cine dos veces: en Francia (*Espoirs*, 1940, de Willy Rozier) y en Suiza (*Romeo und Julia auf dem Dorfe*, 1941, de Thommer y Schmidely).

El realizador Bernard-Roland, autor de algunos filmes no demasiado trascendentes (*Le grand combat*, 1942, o *Le couple idéal*, 1948) estaba inactivo desde que reemplazara a Orson Welles en la dirección de *Portrait d'un assassin* en 1949, un *film noir* por momentos fascinante y con un reparto increíble (María Montez, Pierre Brasseur, Jules Berry, Arletty y Erich von Stroheim). Bernard-Roland llegó a la Argentina en 1957 para

realizar una película ciertamente insólita pues era la primera vez que las cámaras se trasladaban a la Antártida para fotografiar un filme de ficción. Las escenas en la Antártida ocupan la mitad del filme que se llamó *Continente blanco* y que fue interpretado por Duilio Marzio, Luis Dávila, Nino Persello y Ana María Cassan. Claude Boissol realizó en 1959 *El cerco* en la provincia de Mendoza, con Jorge Salcedo, Ebba Vermont y Catherine Zago, pero nunca se estrenó. En 1962, Alexandra Stewart, Paul Guers y Maurice Sarfati completaron –con Alida Valli, Violeta Antier y Glauce Rocha– el reparto de *Homenaje a la hora de la siesta*, un filme no del todo logrado de Leopoldo Torre Nilsson, cuyos exteriores se rodaron en Brasil.

Isabelle Corey, heroína de *Bob le flambeur* de Melville, protagonizó en 1966 *Vacaciones en la Argentina* de Guido Leoni, mientras que Elisabeth Wiener, la heroína de *La prisionera* de Clouzot, encabezó el reparto de *El encanto del amor prohibido* (1972) de Juan Battle Planas, con Olga Zubarry y Zósimo Bulbul.

La lista podría ser más larga. Concluyamos con el caso de Dominique Sanda que por razones personales se ha radicado en la Argentina. Dominique Sanda es desde hace unos años la esposa de Nicolás Cutzarida, periodista y hombre de letras de origen rumano. Filmó hasta el momento tres películas argentinas: en 1989 *Guerreros y cautivas* con Leslie Caron, Federico Luppi y Duilio Marzio, dirigidos por Edgardo Cozarinsky –realizador argentino radicado en París– que se basó en el cuento «Historia del guerrero y la cautiva» de Jorge Luis Borges; en 1990, *Yo, la peor de todas* (una biografía de Sor Juana Inés de la Cruz) de María Luisa Bemberg, con Assumpta Serna y Lautaro Murúa; y en 1992, *El viaje* de Fernando Solanas.

Tributo

Stephen Romer

LA PREMISA

Con los años hay más en menos,
la fuente es una obra de vacíos,
de luz lechosa por los intersticios

donde los verdes se escalonan
en torres y terrazas,
dejando pasillos y entrantes

hendidos por el centelleo
que fluye a su través,
la anunciación de nada

excepto el vuelo de unas aves por el espacio,
donde el espacio es la premisa
de la que partimos y a la que volvemos, divididos

entre comodidad y desaliento.

LA TIERRA SU TESTIGO

Esta primavera el solo relente
acrecienta la transparencia
y muestra el corazón del vacío.

De todas las formas de pérdida
pocas son peores
que la pérdida de amor por falta de cuidados:

sólo el viento azaroso
parece, en ocasiones, sanar
los extremos de la congoja,
o una mano que apunta al suelo
tocando la tierra y mostrando
los amargos cimientos del contento.

EL VACÍO DESTELLA

El vacío destella entre la contingencia:
la palabra es *sunyatta* –un extraño consuelo–,
cómo el ser adorante se derrama y empapa

la tierra pedregosa mientras abres tus surcos,
a ciegas, con el fin de hacer arraigar algo,
un futuro, por qué no, de patatas,

bastante asegurado si no hay plaga.
Obedeces la fuerza que te
religa, como con hilo y sutura,

a un pasado familiar, y un verso
que lo contiene –«humilde era nuestra cabaña»–
que sin embargo arranca lágrimas,

o a un conjunto de flores
–forsitias, camelias japonesas–
que han dejado de ser propiedades

del amor perdido –después de todo,
crecieron aquí antes de aquello– y han de sobrevivir
contigo, lo que solía ser el futuro.

«ACASO UN ALA ABRUPTA»

Acaso un ala abrupta
se despliegue, batiente,
y emerja del banco de nubes
seguida de una libre compañía

vagabunda
como si la nube los albergara
en un largo embalsamamiento
de cúmulos y luz cenicienta:
extrañamente exhumados

se abalanzan corriente arriba
en una cinta
de conseguidas articulaciones.

APUNTES DEL NATURAL

Guarda estos apuntes amarillentos
entre las páginas de algún herbario,
tu archivo de precisiones con fechas

de una edad prelapsaria:
la satisfacción de otorgar nombres
a la celidonia y la borraja

no es tanto un pasatiempo
como el instinto de conmemorar
lo que fue sentirte más como en casa,

siquiera brevemente, en el instante
de tu exilio periódico
en el país de la afasia,

cuando el rostro inteligible del mundo
se te oculta, y sus fines
dejan de ser los tuyos:

puede que entonces, al mirar la lista,
recuerdes como algo olvidado,
remoto como la dinastía mogol,

que cierto día, *Apatura iris*,
el emperador púrpura y fotosensitivo
se posó en tu muñeca.

SHCHEGÓL

El pinzón parlotea
fuera de sí, enciende
la estepa deprimente

del tiempo que transcurre:
con una sacudida y un flechazo
ha vuelto a su agujero

en el laurel,
al nido en construcción
en pleno centro

de la trama en que vuela,
rojo destello del pasado
en la mente famélica.

COLERIDGE SOBRE MALTA

«... un deseo de retirarme a la piedra y no moverme,
o diluirme en los vientos y no tener existencia individual...»

Petrificado por el rostro de la Gorgona
blandido cada noche

y caminando solo
hacia lo de costumbre

–adicción y añoranza
y pérdida insalvable–

¿cómo podría el corazón
no endurecerse con el tiempo,

o adoptar una forma granítica
en el dominio de Medusa

más allá de la injuria,
tallado por la lluvia

y el viento indiferente
asolando la isla?

Tan dispuesto al deleite
no obstante

cuando aparta de sí
lamentos lastimeros

un lagarto
o una estrella fugaz

como signos o maravillas
le avivan

DEL CONOCIMIENTO POÉTICO

Las palabras no saben
lidiar con ese espacio que se ahonda
cuando un mirlo tardío canta

evocando
otros lugares y otros vínculos;
cuando una ráfaga de estío

penetra por la ventana abierta,
mediado diciembre,
confundidas las estaciones,

y son los años,
como el carmesí del oeste,
irreductibles.

BRAUGHING

En el cuarto amarillo
la luz tangente y amarilla
acalla el lenguaje con tiempo,

me lleva al escritorio
ahora que es tiempo
de anotar, como un monje

copista, no sabría decir qué,
mientras unos desconocidos
desmontan el hogar

donde crecí, el medio
en que nado en silencio,
de manera que cuando lleguen

con descaro a la puerta
para cargar las cajas
ya no estaré,

disuelto por
la luz amarilla, y el grito
de aviso del mirlo.

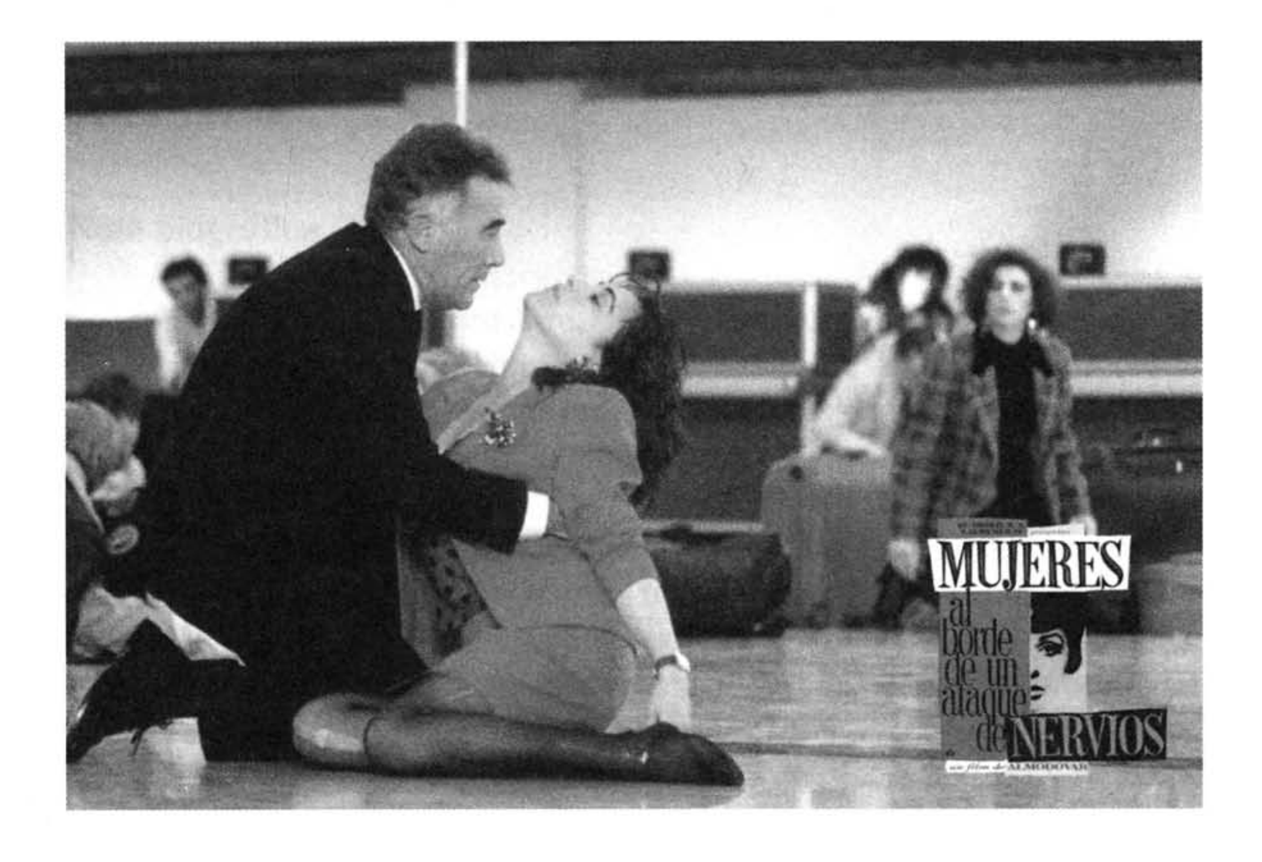
Nota biográfica

Stephen Romer (Hertfordshire, Reino Unido, 1957) ha estudiado en Cambridge, Harvard y la Universidad de París. Reside en Francia desde 1981, donde actualmente es profesor en la Universidad de Tours. Ha traducido la poesía de Jean Follain, Jacques Dupin e Yves Bonnefoy, entre otros, y colabora habitualmente en *Poetry Nation Review* y el *Times Literary Supplement.* Su obra poética, publicada en su totalidad por Oxford University Press, comprende hasta la fecha tres títulos: *Idols* (1986), *Plato's Ladder* (1992) y *Tribute* (1998), del que se extraen los poemas aquí traducidos. Puede encontrarse otra sustanciosa selección de su poesía en la muestra *La generación del cordero. Antología de la poesía actual en las Islas Británicas*, eds. Carlos López Beltrán y Pedro Serrano, Trilce, México D. F., 2000.

Tribute constituye, en gran medida, el relato de un desamor y una separación sentimental. Pero se trata, al mismo tiempo, de un relato elíptico, hecho de vislumbres e inferencias. A diferencia de sus contemporáneos, más inclinados a lo anecdótico y el exceso de detalles, Romer conecta con la pasión de Jacottet y Bonnefoy por la palabra y la visión esencial: el mundo y el poema se reducen a unas pocas formas depuradas y estilizadas cuya combinación comprende un amplio abanico de emociones y sentimientos. Sus piezas suelen ser breves, en consonancia con esta voluntad esencialista, pero exhiben la misma búsqueda de precisión que hemos aprendido a encontrar en la poesía de Charles Tomlinson y Christopher Middleton, de quienes es tal vez, con John Burnside, el heredero más destacado.

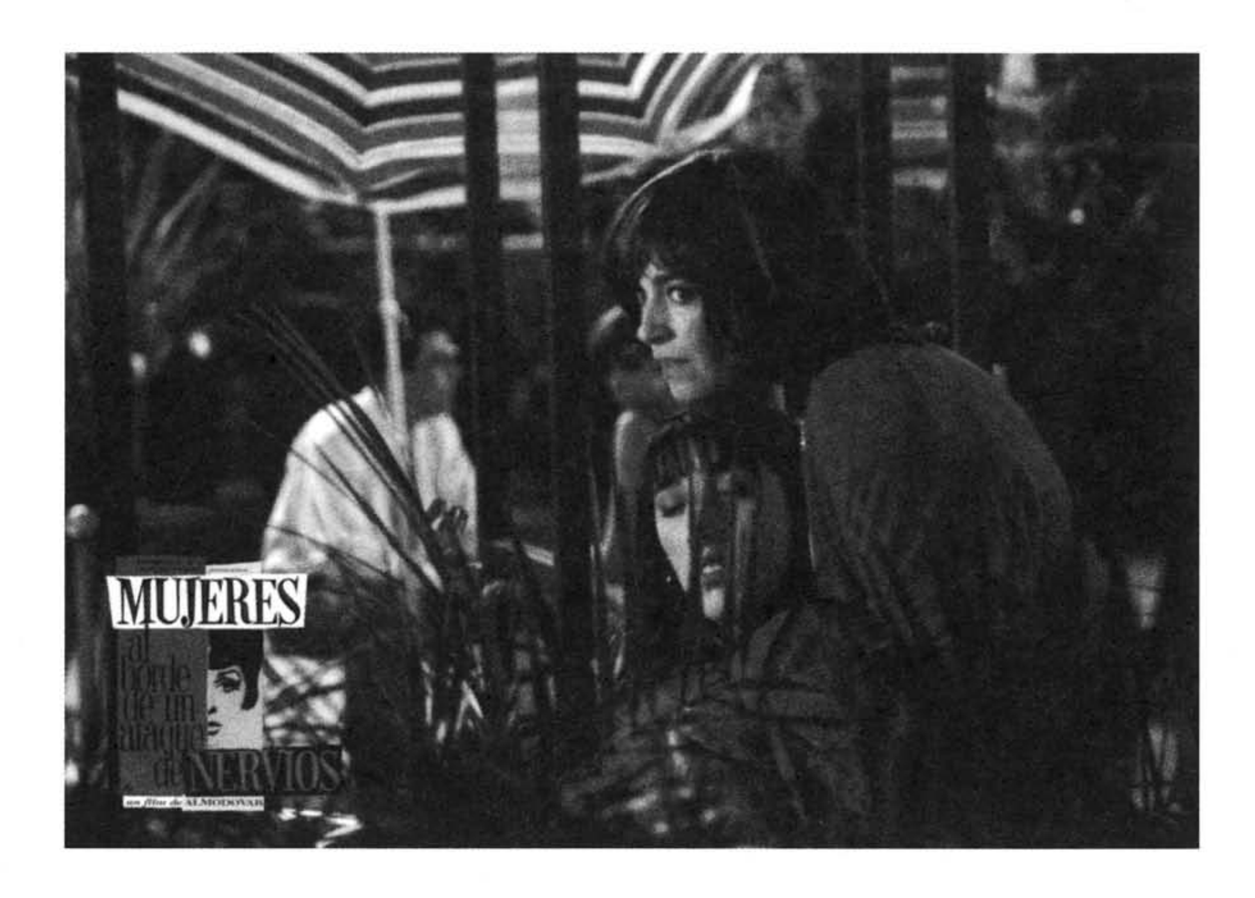
Traducción y nota: Jordi Doce


MUJERES
al borde de un ataque de NERVIOS
un film de ALMODOVAR


MUJERES
al borde de un ataque de NERVIOS
un film de ALMODOVAR

CALLEJERO


un film de ALMODOVAR
tacones lejanos


MUJERES
al borde de un ataque de NERVIOS
un film de ALMODOVAR

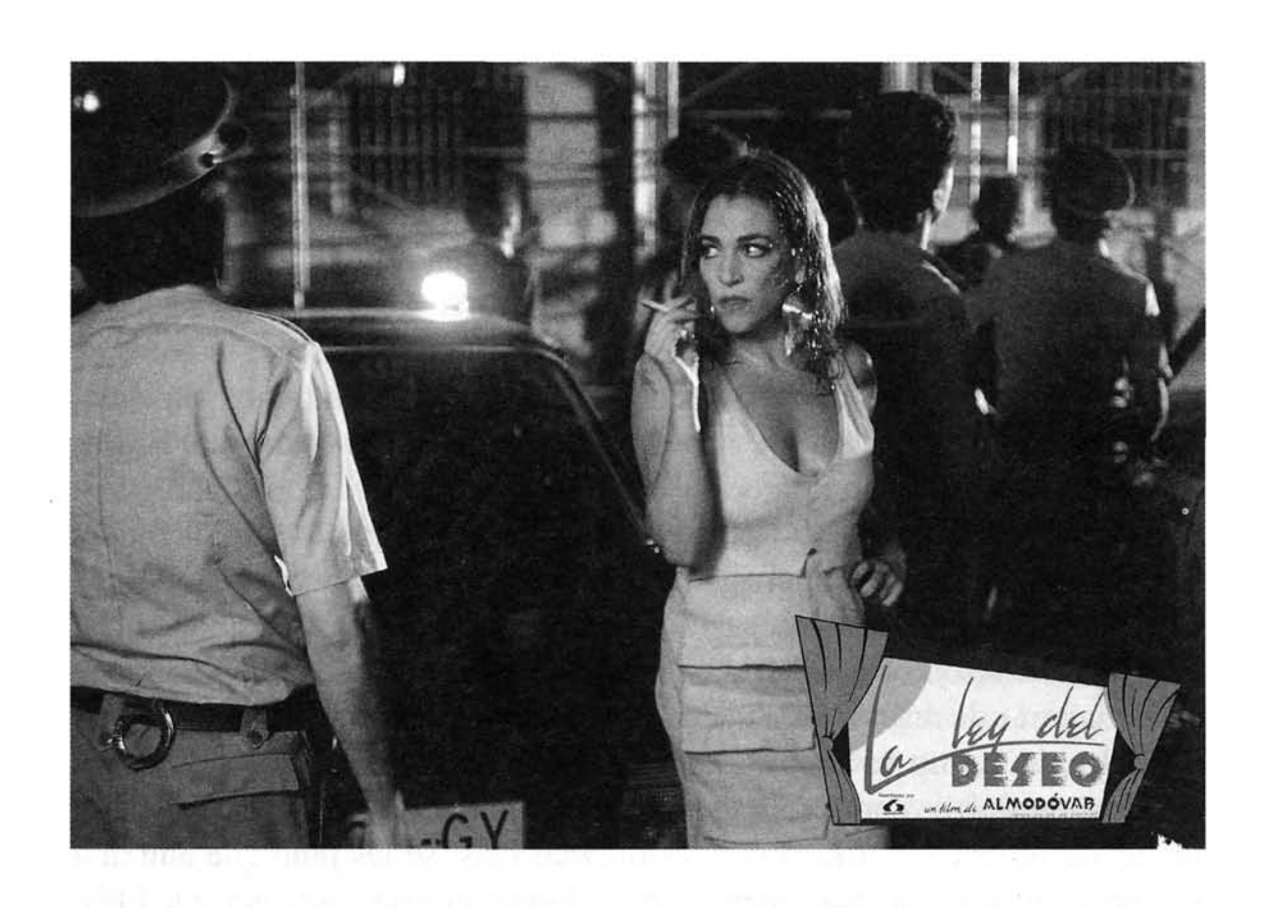
Carta de Nueva York
Nunca las volveremos a ver

Eduardo Lago

Es difícil expresar nada en estas circunstancias. Salí de Manhattan el día 11, poco antes de las 10 de la mañana, y cuando el tren emergió del túnel de Grand Central, al cruzar el río Harlem, vi la nube de humo negro, en la distancia. Un estudiante mío me dijo que unos aviones de pasajeros se habían estrellado contra las Torres Gemelas y que éstas se habían derrumbado. Le dije que no podía ser, que en situaciones de caos la gente propaga rumores absurdos. Pero cuando llegué a la universidad no tenía a ningún alumno en clase. En el auditorio de Sarah Lawrence se había instalado una macropantalla, y entonces vi las imágenes que todos vosotros habéis visto. En los canales hispanos (en los demás no) se veían escenas de gente saltando al vacío. Quise volver inmediatamente a Manhattan, pero habían cerrado la Isla. Masas de miles de personas huían de la ciudad ordenadamente, atravesando a pie los puentes, en dirección a Brooklyn, el Bronx y New Jersey. Dentro de la Isla de Manhattan, también subían riadas de ejecutivos: millares y millares, los hombres con chaqueta y corbata, las mujeres con traje de negocios, la mayoría sin la cartera o el portafolio de trabajo, que tuvieron que abandonar precipitadamente en la oficina. Una vez que se salía de Manhattan, ya no se podía volver. Los teléfonos no funcionaban, ni tampoco ningún sistema electrónico: las tarjetas de los bancos, etc. No sé cómo transcurrió el día: recuerdo que se hacían discursos tratando de calmar los ánimos. Muchos hablaban de amigos, de familiares que trabajaban en el World Trade Center, de los que no se sabía nada. A lo largo del día ni siquiera funcionaban los teléfonos celulares. Sólo el correo electrónico. A eso de las ocho de la tarde, aunque las carreteras y los puentes seguían cortados, se restauraron en parte los servicios de tren: se podía regresar a la ciudad por Metro North, vía Grand Central. En la calle 42, una vez en Manhattan, no había transportes públicos en dirección sur. Tuve que volver a casa andando. Había un silencio antinatural en la ciudad. Durante el día algunos grupos de cazas habían sobrevolado Bronxville. Por la noche, en Manhattan había enjambres de helicópteros. Hacia el Sur no se veía el perfil de las Torres Gemelas: Nueva York es impensable sin ellas. Después de mirar mucho rato a aquel vacío inexplicable, volví la vista hacia *Mid-town*.

Aunque totalmente apagado, el Empire State Building seguía en pie, como recordando que había algún contacto con la realidad, y algo más al norte, a la derecha, se veían las lucecitas blancas de la cúpula del Chrysler. Se podía caminar por en medio de las avenidas semiiluminadas. Los que habían logrado entrar en Manhattan, regresaban a sus casas a pie. Por toda la ciudad cruzaban coches a gran velocidad, en silencio, de modo aislado. No había taxis. Los había ocupado la policía, igual que las furgonetas de reparto. Todas las zonas estaban acordonadas, pero no había sensación de peligro, sólo de extrañeza. Más al sur de la calle 14 no te dejaban pasar sin documentación que demostrara que vivías allí. Todo el Oeste, por debajo de Canal Street, había sido evacuado. La hija de un amigo, de seis años, repetía como en un sueño, que había visto a la gente saltar por las ventanas. Empezaban a funcionar los teléfonos: por todas partes, se veía a la gente hablando por los móviles, apaciblemente, en voz baja, sin histeria. Los neoyorquinos se buscaban unos a otros; salían a hablar en las escaleras de los porches; preferían ver la televisión en grupos, en cafés y bares. Nadie inventaba historias que resultaran exageradas: era imposible hacerlo, dada la realidad de los hechos. Sobre toda la ciudad pesaba un profundo, extrañísimo silencio, que sólo rompían de cuando en cuando las sirenas. En todas partes se veían destellar luces azules o rojas. Muchos taxis habían quitado los asientos traseros para poder transportar cadáveres: eso decían las noticias. Creo que la imagen que se me ha quedado más profundamente grabada es la de un parquecito que hay en la calle 28, junto a un hospital de beneficencia. No había ambulancias, sólo una pequeña tribu de *homeless*, que siempre están allí, gritando y bebiendo. Ayer no. Estaban sentados donde siempre, pero calmados, leyendo el *New York Post*, en silencio. Por la mañana todo era aún más extraño, y la gente empezaba a entender lo que había pasado. Nadie había ido a trabajar, siguiendo las instrucciones del alcalde, Rudolph Giuliani. Muchísimos establecimientos estaban cerrados. La gente estaba sentada delante de las casas. Por todos lados había cartelitos ofreciendo alojamiento, comida, ayuda psicológica, y pidiendo que se donara sangre en los hospitales. Pero lo importante no es el número de heridos, sino el de los muertos que están atrapados entre los escombros. Hay alguna gente que siente necesidad de dar salida a un sentimiento de odio. En algunos barrios la policía obligaba a los árabes a cerrar los *Delis*, para protegerlos. Pero no era el sentimiento predominante: lo que se manifiesta de una manera que no es posible explicar bien es una tristeza infinita. Todo el mundo, todo en la ciudad, trasluce ese sentimiento. Ahora que se podían recibir llamadas, se bloqueaban las líneas. Muchos de mis amigos se habían ido a dormir a casas de otros, algunos porque no podían

volver a casa, la mayoría porque en esta ciudad de solitarios, esa noche hacía falta hablar con alguien, sentir algo de protección. Día segundo. Desde las seis de la mañana, la gente sale a comprar el *New York Times*, pero no llega. Por las calles sin coches, la gente pasea despacio. Hace un día perfecto de luz y sol y temperatura, como ayer. Sólo hay unos cuantos días así en todo el año. Los habitantes de Nueva York no sabemos bien qué sucede al sur de la ciudad: o sabemos lo mismo que en Europa, lo que dice la televisión. Cuando nos cruzamos por la calle, nos miramos sin decir nada, comunicando algo que no se puede expresar con palabras. En las cabinas telefónicas han aparecido carteles de otro tipo. Como si alguien hubiera dado instrucciones muy precisas, son de formato casi idéntico: fotocopias en color, con la imagen y el nombre de la persona, el número de planta del World Trade Center donde trabajaba, para qué compañía, en qué torre, y un teléfono al que llamar. La cantidad de personas que participan en las labores de rescate ha aumentado enormemente. Vienen de todas partes del país. En un restaurante de lujo, una imagen insólita: gente sucia, cubierta de polvo, comiendo atendida por camareros elegantes. Hoy, son los únicos clientes. En la puerta, otro cartel más: se les pide que entren a comer, a tomar lo que necesiten, y en los momentos de descanso, a la ida o a la vuelta de un trabajo sin horario, pasan al interior, por un momento. De noche, otra escena insólita: hileras de catres, cubiertas con una sábana blanca, en el hall de un edificio, para los que no tengan donde dormir. En la acera hay puestos de café, bebidas y bocadillos. Se han habilitado algunas escuelas para que sirvan de dormitorios. Desde ayer por la tarde, el viento dejó de soplar hacia Brooklyn. Flota sobre Manhattan un intenso olor a quemado. Dicen que en el aire flotan partículas de amianto. Mucha gente lleva mascarillas blancas. Tercer día por la mañana: el mismo silencio. En la esquina de la calle 14 con la sexta avenida un transeúnte se para delante de un policía, y éste le dice que sólo pueden pasar los residentes. Es un negro de unos cincuenta años que hace un gesto negativo con la cabeza, dando a entender que no tiene intención de pasar, aunque parece que siente necesidad de expresar algo. Levantando la mano muy despacio, señala hacia el sur. Hay una nube de humo y polvo. Las torres se elevaban a una altura de casi medio kilómetro. El hombre apunta con el dedo índice hacia un punto concreto del espacio. Estaban ahí, agente, le dice. El policía vuelve la mirada un momento y asiente. Antes de apremiarle con un gesto que quiere ser amable a que siga andando, oigo que le dice: Así es. Nunca las volveremos a ver.


La ley del
DESEO
un film de ALMODÓVAR


Laberinto de Pasiones

Diálogo con Pedro y Agustín Almodóvar

Guzmán Urrero Peña

Pedro Almodóvar ocupa con todo derecho un lugar principal en el directorio cinematográfico español, y las razones para ello son múltiples. Si la consideramos con perspectiva contextual, su trayectoria demuestra que le ha correspondido la renovación del último cine hispano. Ahora bien, puesto a definir su estilo, el cineasta ha empleado una miscelánea de influencias que pasan por el *kitsch* y también por una iconografía de cuño costumbrista, dentro de esa tradición que sus estudiosos hacen remontar hasta el melodrama hollywoodense.

Muy admirado por el público internacional, Almodóvar es ya un personaje de la cultura de masas, y la productora que fundó hace años junto a su hermano Agustín, El Deseo S.A., se nos ofrece como el rótulo que identifica su filmografía. Con el paso del tiempo y ante el éxito de dicha empresa, ambos han consolidado un grupo estable de trabajo, encargándose Pedro de la faceta creadora y Agustín de las tareas organizativas y financieras.

Jalonando esta aventura profesional, la buena marcha de El Deseo queda demostrada por un generoso repertorio de premios. Gracias a *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Pedro Almodóvar fue candidato al Oscar. En 1990 le fue otorgado en España el Premio Nacional de Cinematografía, premio que obtuvo por *Todo sobre mi madre* en 2000 y el 6 de marzo de 1999, el César de honor, máximo galardón del cine francés. Al poco le fue entregada la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes. Asimismo, el director cuenta con el Premio Diálogo de Cooperación Hispano-Francesa y fue nombrado Oficial de la Orden de las Artes y las Letras del Ministerio de Cultura Francés, institución que más tarde homenajeó al español como Caballero de la Legión de Honor.

El 18 de abril de 2001, los hermanos Almodóvar presentaron el nuevo lanzamiento de su productora: *El espinazo del diablo*, película dirigida por el mexicano Guillermo del Toro. Practicando un curioso ensamblaje, dicho filme se ambienta en España, a finales de los años treinta, y cuenta una historia de fantasmas que transcurre en un orfanato propio de Dickens. Además, por su modulación, este largometraje descentra los tópicos *almodovarianos,* borra delimitaciones entre los géneros, e incluso desencadena una charla en la que Pedro y Agustín Almodóvar van a descubrir planes e ideas en torno a su experiencia cinematográfica más reciente.

–Su última película, Todo sobre mi madre *recibió numerosos galardones, entre ellos el premio a la mejor dirección en el Festival de Cannes, siete premios Goya, el César de la Academia Francesa, el Oscar de Hollywood y el David di Donatello. Quizá podamos prescindir, en este caso, de la expectación que genera todo ese reconocimiento, pero sí tendríamos que atenernos a la novedad de su próximo rodaje. ¿Cuáles son las cualidades más importantes de esta nueva película?¿Ha escogido a los principales actores?*

PEDRO ALMODÓVAR: Ciertamente, ahora estoy preparando mi próxima película, pero preferiría no hablar mucho acerca de ella, pues hoy nos ocupamos de dar a conocer *El espinazo del diablo*, de la cual somos productores. No obstante, ahí van algunos datos. El filme que dirijo lleva por título *Hable con ella*, dicho así, a modo de consejo. De ahí que, naturalmente, su argumento tenga como punto de partida la comunicación entre hombres y mujeres. Para su puesta en marcha, dispongo ya de los cuatro intérpretes principales (Rosario Flores, Leonor Watling, Javier Cámara y Darío Grandinetti). Asimismo, hemos comenzado los ensayos y, sin duda, me siento muy feliz con la presencia de esos actores en la película. Como es natural, junto a esos cuatro protagonistas intervendrá un buen número de actores de reparto (entre ellos: Geraldine Chaplin, Fele Martínez, Paz Vega, Roberto Álvarez, Loles León y Chus Lampreave). Es probable que actúe asimismo Marisa Paredes. He escrito para ella un papel pequeño pero importante: será una maestra de danza. Dado que uno de los personajes centrales (el interpretado por Leonor) es una bailarina, en su entorno se ubicaría esta profesora cuya caracterización propongo a Marisa. En definitiva, se trata de ese modelo de mujer muy recta, procedente de países fríos, que habla y hace indicaciones a las alumnas mientras éstas ensayan.

–Hace un tiempo, usted conversó con la prensa acerca de una posible filmación en los Estados Unidos, favorecida por su creciente fama en aquel país. Teniendo en cuenta el proyecto que acaba de comentar, ¿aún considera producir un largometraje en inglés?¿Tiene decidido cuándo iniciará esta nueva empresa?

P. ALMODÓVAR: En realidad, es mi hermano quien decide sobre estos temas, de modo que no sé si las fechas de ambos proyectos se solapan o son consecutivas. En todo caso, disponemos de un guión que se titula *My Life Without Me* (*Mi vida sin mí*) y cuyo resultado, debido a Isabel Coixet, me parece muy bueno. La acción transcurre en algún lugar de Estados Unidos,

entre Carolina del Norte y Carolina del Sur, y su propósito es retratar a esa clase social que los norteamericanos definen como *white trash* (basura blanca); esto es, el conjunto de personas que no tiene acceso al bienestar de aquel país, gentes que viven de cualquier modo, a veces sin vivienda, ocupando una caravana. Como es de imaginar, además de este largometraje escrito por Isabel, considero muchas otras opciones. Pero insisto, si no me extiendo a la hora de hablar sobre mi nuevo rodaje, de momento parece razonable no hablar sobre los otros planes.

–Como productores de El espinazo del diablo, *su hermano y usted se han adentrado en un campo novedoso, alejado de la esfera creativa donde habitualmente se mueve el cine que dirige. Esto me lleva a preguntar qué significa para ambos el hecho de colaborar con un cineasta como Guillermo del Toro, cuya marca de fábrica es tan personal.*

AGUSTÍN ALMODÓVAR: El encuentro con Guillermo ha tenido consecuencias beneficiosas para él y también para nosotros. Los tres nos dirigíamos hacia el objetivo común de realizar el cine que nos interesa. Convengamos, pues, en resumir así la cuestión: creo que le ofrecimos una puerta abierta o, mejor dicho, una vía de escape, gracias a la cual puede llevar a cabo un trabajo más libre que el que rueda para los grandes estudios de Hollywood. Al mismo tiempo es claro que en Europa el director –el autor– es el rey de una producción, y esta última será buena en la medida en que todo se ponga a favor del cineasta. Por esa circunstancia, se plantea una clara situación de simbiosis entre el realizador y, en este caso, los productores.

P. ALMODÓVAR: Hace tiempo ya que conocí a Guillermo del Toro. No lo recuerdo bien, pero fue en un festival de cine.

A. ALMODÓVAR: Sí, es cierto. Ocurrió en 1993, durante el Festival de Miami.

P. ALMODÓVAR: Durante uno de los pases, tuve la oportunidad de ver *Cronos*, y como la película me gustó mucho, me acerqué a felicitar a Guillermo por su labor. Recuerdo que aquel día le hice un ofrecimiento, muy general y también muy ambiguo. Le vine a plantear que nosotros éramos dueños de una pequeña casa de producción que le podía ser de ayuda en caso de que así lo necesitara. Siete años después, él me tomó la palabra. Su propuesta giraba en torno a lo que aún era un primer tratamiento del guión, donde abordaba cuestiones terroríficas pero desde un punto de vista muy especial.

*–Tanto esta como las anteriores entregas de Guillermo del Toro –*Cronos *(1993) y* Mimic *(1997)– pertenecen a ese género del terror. Y si bien cabe identificar los géneros con una batería de códigos y convencionalismos, usted, como cineasta y también como productor, parece haber adoptado una clara actitud al respecto.*

P. ALMODÓVAR: En el fondo, el espectador es un elemento pasivo que acude a la sala de cine con el propósito de que lo zarandeen y hurguen en sus sentimientos, en su alma, en su libido. La idea final es que la película suscite en el público algún tipo de catarsis. Por consiguiente, el miedo es una experiencia cinematográfica de gran interés, dado que lo importante del terror, lo mismo que ocurre con el humor o el drama, es que provoca de un modo fulminante esa reacción.

–Sin embargo, a partir de esta concepción del cine, encuentro que su productora ha apoyado un modelo especialmente popular. De hecho, el propio título del filme alude a una variedad nuy nutrida de ficciones.

P. ALMODÓVAR: Nuestro caso se distingue por el hecho de que no elegimos el género sino el director, quien, por decisión propia, ya se había ceñido a esa temática particular, escogiendo asimismo el título que deseaba poner a su obra.

A. ALMODÓVAR: En esta línea, el *espinazo* al que se refiere la película es una malformación congénita, la espina bífida, que aquí es empleada como un elemento terrorífico, como un código de género.

P. ALMODÓVAR: De todos modos, quizá el título resulte un tanto equívoco si tenemos en cuenta los contenidos de una película tan singular como ésta. La palabra *diablo* ha sido tan recurrente a la hora de rotular este tipo de producciones, que a mí me produce cierta inquietud volver a emplearla, pues cabe la posibilidad de que suene a filme de terror convencional. Ahora bien, esa idea del *espinazo del diablo* queda sutilmente justificada en el diálogo que Casares, el profesor interpretado por Federico Luppi, mantiene con uno de los niños protagonistas. En la ficción, Casares elabora un agua milagrosa empleando fetos dañados por ese mal, obteniendo así un líquido contra la impotencia y otros padecimientos. Al mostrar esa superstición, la película refleja la ignorancia del pueblo que compra la pócima. Y la ignorancia es, en definitiva, uno de los motivos que engendran catástrofes como las que han surcado el siglo XX.

–Es indudable que hay ahora un reconocimiento comercial del terror, cuyo ascenso es un episodio característico de la moderna coyuntura cinematográfica, y más concretamente del afán por satisfacer a los adolescentes, que además integran la mayor parte de la audiencia. ¿Su elección temática se vincula al tipo de espectador que, según los estudios, acude en mayor número a las salas?

P. ALMODÓVAR: Aunque el género de terror nunca pasa de moda, lo cierto es que pocas veces ha caído tan bajo. En líneas generales, las películas de horror para adolescentes me parecen de muy mala calidad, e incluyo en ese conjunto las realizadas en Estados Unidos y las que últimamente se vienen realizando en España. No obstante, espero que el millón y medio de chicos que en nuestro país acude a ver ese tipo de productos también se interese por nuestro lanzamiento. Obviamente, es una masa considerable de público que nos gustaría atraer, aunque parece claro que *El espinazo del diablo* no va enfocada a la audiencia que disfruta con *Scream*. Como productor mi deseo es claro: ojalá nuestra película logre traspasar edades e ideas para que, al fin, sea vista por todo tipo de espectadores. En cualquier caso, la respuesta positiva del público se deberá a razones que van más allá del miedo que pueda provocar el filme. De hecho, creo que este largometraje escapa de la definición genérica, y no lo consideraría tanto una película de terror como un melodrama. Un gran melodrama que acontece en el seno de un orfanato, aislado en un paraje desierto de un país en guerra.

–Me interesa en particular esta idea idea suya. De hecho, queda suficientemente expresada en el filme, donde afloran la Guerra Civil y sus consecuencias más íntimas. Claro está que postula un contexto muy distanciado del que ofrece su filmografía como director, pero justamente por eso me parece oportuno preguntarles a su hermano y a usted acerca de la visión histórica que se defiende en el guión, y más en concreto, sobre las imágenes que vienen a condensar esta tragedia española.

A. ALMODÓVAR: Sin duda, la película está denunciando la violencia, y la guerra se plantea como el decorado emocional donde viven los personajes. Desde este punto de vista, esas figuras habitan una tierra de nadie que resume el pavor del enfrentamiento civil: cada uno saca a escena lo peor de sí mismo y Dios parece haber abandonado a los hombres. Al mismo tiempo es claro que a la amenaza interior, propia de ese mundo que se viene abajo, se suma otro espanto, referido por el propio Casares cuando sentencia que no tienen dónde ir, pues él ya adivina las desgracias que ocurrirán en Euro-

pa en los meses siguientes: el estallido de una guerra mundial y los desmanes del fascismo. Con todo, la guerra española está muy abstraída y Guillermo del Toro ha optado por plasmar esa tragedia con elementos metafóricos. En teoría, el orfelinato se sitúa en un páramo de Aragón, no lejos del frente del Ebro, donde iba a cambiar el rumbo de la guerra. Pero no se matiza ni se anotan fechas porque estamos hablando de una abstracción. Se notará también que aparecen fantasmas en la película, como el interpretado por Federico Luppi. Su espectro simboliza la desaparición de la gente interesada por las ideas y por la poesía, porque quienes antes perecen en las guerras son siempre los escritores y los representantes de la inteligencia. Entre líneas y de forma intencionada, la película expone cómo la barbarie va a arrasar todos esos elementos de civilización. Pero lo importante no es que el filme se ambiente en un conflicto concreto –en este caso nuestra Guerra Civil–, sino su idea central, y es que hay un momento en que el odio sustituye a la razón.

P. ALMODÓVAR: Para los moradores del orfanato, hay una guerra fuera de sus paredes y otra que se desenvuelve dentro de ellas. Y ese doble peligro que amenaza a los pequeños les va a obligar a defenderse con uñas, dientes y palos si quieren sobrevivir. En realidad, es una historia muy básica sobre la supervivencia desde la niñez. Y en este caso, no hace falta que el enfrentamiento bélico se escenifique. Con todo, la Guerra Civil es mostrada mediante una de sus imágenes más espantosas: el paredón. Mi hermano comentaba el otro día algo en lo que yo no había reflexionado, y es que la nuestra fue una de las pocas guerras en que alguien mataba a su vecino colocándolo frente a una pared. Es una impresión típica de aquel momento, una imagen que pertenece muy especialmente a la contienda española. De ahí que Guillermo haya elegido este suelo de violencia para describir el aislamiento y el temor de los niños protagonistas. Completando el ciclo, Luppi aparece al final de la película convertido en un fantasma que es, además, el narrador. No deja de resultar significativo que ese hombre, que tanto ha luchado por unas ideas progresistas sobre la enseñanza, permanezca al cuidado de un orfanato destruido, y que ya es sólo un lugar apto para él y para todos los demás muertos.

–Usted tiene un importante prestigio en los Estados Unidos, pero en el caso de Guillermo del Toro, hablamos de un realizador que desarrolla su carrera en Hollywood. ¿Cuál es la disposición de su productora ante dicha circunstancia? ¿En qué medida ello es útil a la hora de publicitar la película?

P. ALMODÓVAR: Me resulta muy difícil comentar esa faceta estadounidense de su carrera, porque aunque se trata de un buen trabajo, lo realiza con el enemigo, un enemigo con el cual nosotros no podemos competir. Por el momento, las mejores películas de Guillermo son las habladas en español. Tampoco quiero con esta afirmación condenar *Blade: Bloodlust*, el largometraje que ahora está filmando en Praga. Pero al fin y al cabo, se trata de la secuela de otra película, *Blade* (1998), de Stephen Norrington, que no era una gran película. Lo importante en este contexto es que nosotros significamos para él una tabla de salvación y una oportunidad para no volverse loco. Téngase en cuenta que en el cine de Hollywood el director nunca es el dueño del juego, y a Guillermo le gusta jugar, y por añadidura, su juego es muy personal y muy sutil. Así, pues, dado que no puede manifestar todas sus inquietudes cinematográficas en Estados Unidos, nosotros le abrimos los brazos para que haga la película que él desea y que además nos interesa. Quede claro que esa postura de El Deseo no implica una suerte de orfelinato de directores latinoamericanos que tengan problemas con Miramax o con cualquier otra firma de Hollywood. Antes al contrario, se trata de un proyecto en el que creemos. Por lo demás, la doble nacionalidad laboral de Guillermo tan sólo nos acarrea problemas. Sirva un ejemplo muy clarificador: a la hora de hablar sobre *El espinazo del diablo*, hubiera tenido que ser él quien estuviera presente. Sin embargo, los responsables de su rodaje no le permiten ni siquiera ocho horas para que viaje desde Praga y así pueda charlar con la prensa española. Eso responde de un modo bastante sincero a la cuestión que tratamos.

–Atendiendo al equipo técnico, he pensado en el director de fotografía, Guillermo Navarro, célebre en México pero más conocido gracias a su labor en el cine estadounidense, para el que ha rodado filmes como Jackie Brown *(1997), de Quentin Tarantino,* Stuart Little *(1999), de Rob Minkoff, y buena parte de las películas de Robert Rodríguez, entre ellas* Desperado *(1995),* Four Rooms *(1995) y* Abierto hasta el amanecer *(1996). ¿Cómo describiría la aportación de este operador a la película que ustedes producen?*

P. ALMODÓVAR: Ciertamente, Guillermo Navarro tiene un gran currículo estadounidense y es un gran operador internacional. Sobre mi impresión acerca de su trabajo he de aclarar que yo visitaba poco el plató. (Por decirlo así, soy *muy director* y temía que me pudieran las ganas de hacer indicaciones a los actores). No obstante, hay dos detalles que debo mencionar: una vez en el estudio, no me sorprendió la escenografía que había monta-

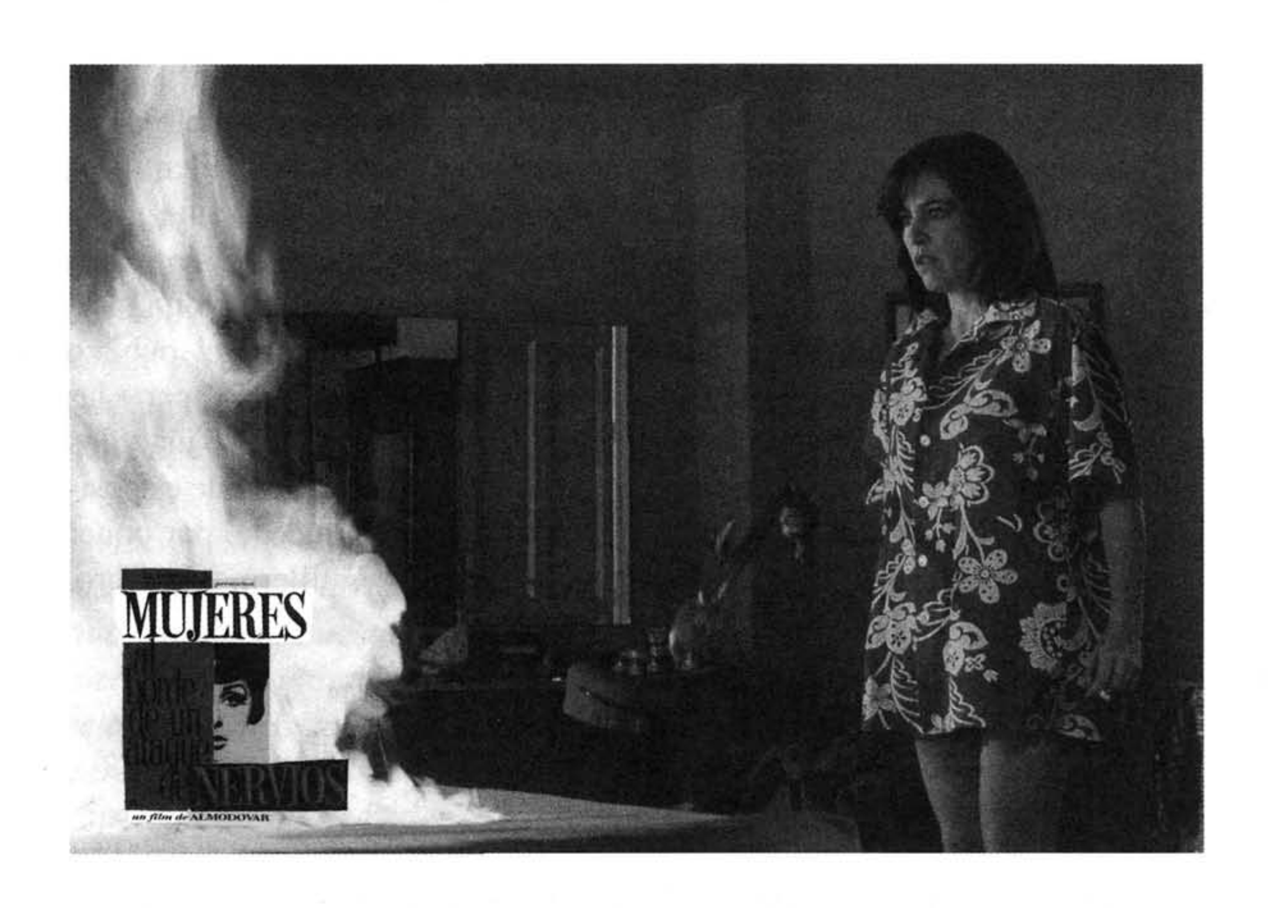
do Guillermo del Toro, porque para eso él tiene mucho talento. Pero sí fue todo un hallazgo comprobar el modo en que Navarro trabajaba con la luz en ese decorado. En este sentido, su labor como director de fotografía resulta espléndida y me parece esencial en la película. Ocurre que, a la hora de contar con su cooperación, no podemos competir con la oferta laboral de Hollywood. Felizmente, colabora con Guillermo del Toro porque es amigo suyo, también ha aceptado trabajar con Montxo Armendáriz en *Silencio roto* (2001), y desde luego, a partir de esa experiencia, deseamos que haga muchas más películas en España.

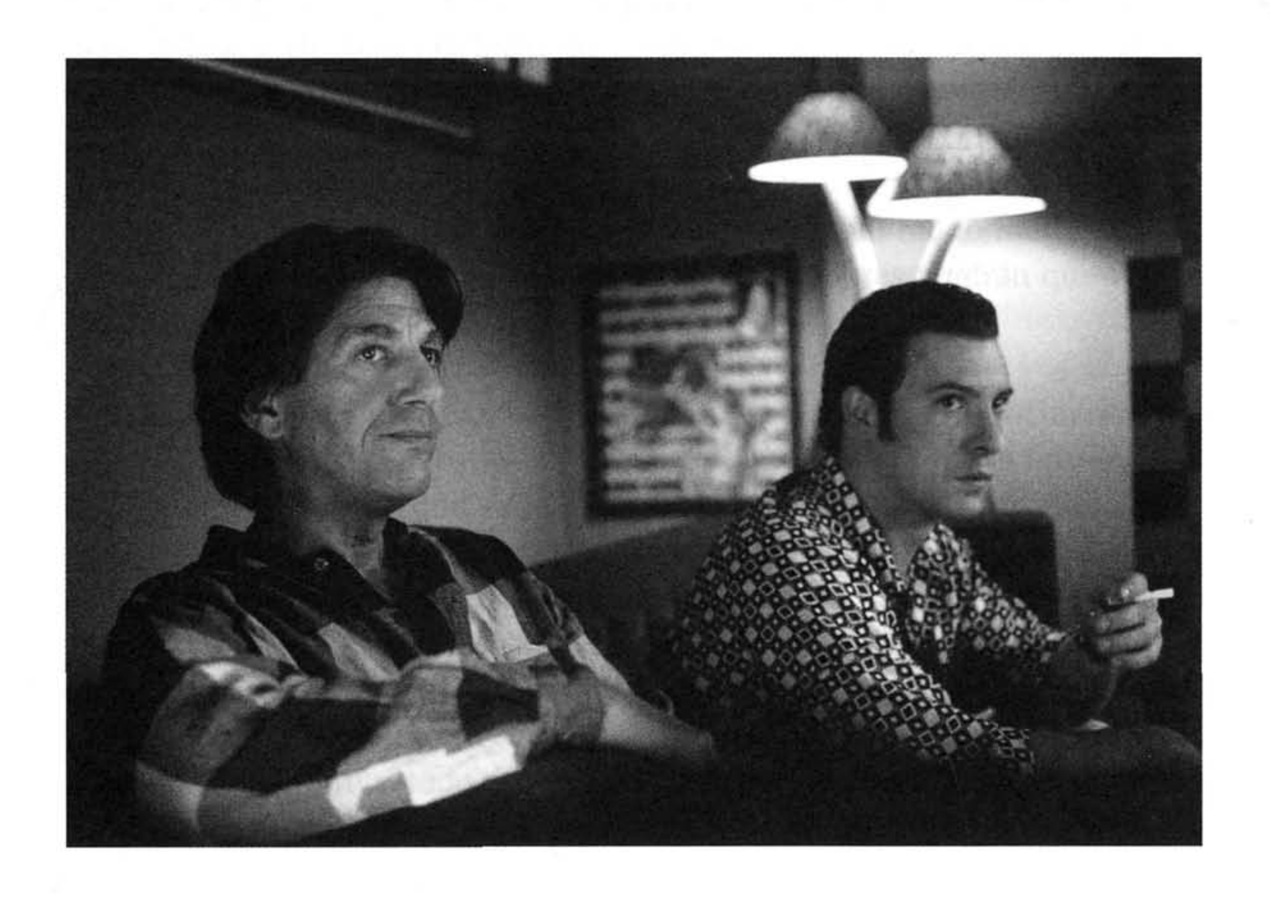
–En el cine de Pedro Almodóvar se reconoce su afinidad con ciertas manifestaciones de la cultura popular iberoamericana. Ahora, en su faceta de productor, acentúa ese vínculo al colaborar con un cineasta latinoamericano. Mi última pregunta para su hermano y usted se interesa por esta relación cinematográfica entre Hispanoamérica y España. ¿Creen que es deseable alentar las coproducciones? ¿Qué conclusiones han sacado de su experiencia con El Deseo?

A. ALMODÓVAR: La relación de Guillermo del Toro con nuestra productora demuestra la fluidez de ese vínculo cultural entre España e Iberoamérica. En el terreno cinematográfico, estamos muy habituados a trabajar con Francia e Italia, en proyectos de coproducción con Europa, pero resulta muy satisfactoria la posibilidad de colaborar con profesionales hispanoamericanos, tan cercanos a nosotros. Además de ser una alternativa factible, ese tipo de cooperación significa que la película podrá exhibirse tanto en España como en Latinoamérica. Como es lógico, esa fórmula de explotación en el ámbito hispanohablante se desarrolla de un modo más espontáneo que en el resto del mundo, donde los espectadores tendrán que ver la película subtitulada.

P. ALMODÓVAR: Compartir la misma lengua hace de Latinoamérica un mercado natural para nuestro cine. Allá se han exhibido todas mis películas, y estoy seguro de que se han entendido muchísimo mejor que en los países anglosajones por una sencilla razón: en mi cine la lengua resulta fundamental, pues caracterizo a los personajes a través de su modo de hablar. Así, mientras que el público de Perú, Argentina o México habrá comprendido mis películas en su totalidad, los espectadores alemanes sólo habrán alcanzado a entender un treinta por ciento. No obstante, aquí conviene matizar. En definitiva, todo depende del interés prioritario: si lo que interesa es ganar muchísimo dinero, cabe atender a un gran productor español

cuando apunta que Iberoamérica no es el mejor mercado económico. Pero si el interés no pasa exclusivamente por lo financiero, es imposible desatender el nexo importantísimo que componen el idioma y otras identificaciones culturales. En lo que concierne a mis películas, diré que están hechas para ser vistas por un público amplio y no sólo para que recauden dinero en todas partes. Por ejemplo, en el ámbito del cine, Italia es un mercado más potente que Argentina, pero a mí me encanta que el público argentino vea y entienda mi obra. Ni que decir tiene que, dejando aparte las semejanzas, también hay muchas diferencias culturales entre España y los países iberoamericanos. No obstante, se trata de peculiaridades que es posible comprender y que nos enriquecen mutuamente. Así sucede, por poner un caso cercano, con la faceta puramente mexicana de Guillermo del Toro.


MUJERES
NERVIOS
un film de ALMODOVAR



La lectura en México

Julio Ortega

Si hubiese un reloj de la lectura, sería uno capaz de dar cuenta de la duración y la intensidad de las formas de la atención, esa entrega alerta, concentrada y fluida, a las páginas de un libro que logra cautivarnos. Por eso, es lamentable que la vida de un libro en la vitrina de las novedades se haya reducido, en estos tiempos de mercado global, a dos o tres semanas, porque la oferta desplaza a la mercadería y se demoran más los que menos atención demandan.

Los «muchos libros», que observó Gabriel Zaid, se han convertido ahora en los muy pocos libros. Son más los que se consumen en la lectura rápida, se agotan en la novedad, y se olvidan pronto. Son menos los que nos retienen, exigiéndonos regresar. Muchos de esos libros no están en las vitrinas, son marginales y causales, y hay que buscarlos en una verdadera expedición de lectura. De México me llegan algunos recientes, de los que diré algo, buscando compartir su luz duradera.

Poemas de Ana Belén López

Esta poeta nacida en Mazatlán en 1961 había publicado *Alejándose avanza* (1993), un poemario de rara calidad, que daba cuenta de una mirada sensible en un lenguaje nítido y fluido. Esas virtudes de la mirada plástica, aquella que hace del poema una composición visual, se decantan en este su nuevo libro (o agenda de mirar), *Del barandal*, que publica Ediciones Sin Nombre, una pequeña gran editorial sostenida por la larga pasión poética del escritor y editor José María Espinasa. Estas ediciones breves y mínimas cuentan con títulos recientes que merecen la atención debida a su calidad, entre ellos ofrendas de Esther Seligson, Ana María Jaramillo y Tomás Segovia a una lectura edificante. En sus breves poemas, casi anotaciones de la aventura de ver más en lo menos, Ana Belén López nos propone un catálogo de la mirada absorta, aquella que sin buscar los signos de alguna revelación superior en el lenguaje del mundo, encuentra, más bien, el revelado de las cosas fugaces en el mapa repentino del habla. La mirada, por ello, es

la escena donde se conjugan las cosas y sus nombres, de pronto encendidas por el don de lo fugaz. La luz se transparenta en esa percepción, tramando las ventanas, los campanarios y las nubes de un escenario ritual: «nubes blancas/ desmayándose/ sobre azoteas/ tinacos/ bebiéndose /nubes blancas». Las cosas deben a sus nombres, que a su vez se beben unos a otros, como si dieran la vuelta en el poema. La mirada recoge lo casual como si fuera asombro:

> Una mujer
> se persigna
> al cruzar la calle
> la atropella
> un camión
> pierde un zapato
> el monedero
> se abre
> brillan las monedas
> con la luz del sol.

La presión de la escena tiene la resonancia visual del presente detenido por la imagen de ese sol, que es otra moneda, menos casual gracias a la mirada alerta. Esta luz de claridad es otro enigma: «El resplandor/ del mediodía/ ilumina/ cegador...». Pero la poeta no se debe ya a la excepción de la mirada (a lo que Paz y Lezama entendieron como «la fijeza» de la mirada) sino a la azarosa, incluso cotidiana, aparición y desaparición de la mirada entre las cosas y sus nombres. La luz, en esa fluidez, es un instante favorable de intimidad gozosa. El poema, un parpadeo del mundo legible.

Relato de Eduardo Antonio Parra

Nadie los vio salir (Ediciones Era) es el relato con que Parra, joven escritor de Monterrey, obtuvo el año pasado el premio de cuento Juan Rulfo que se falla en París. Formo parte de ese jurado, que acuerda los premios del modo menos deliberativo que conozco: no necesitamos reunirnos, y la decisión se define por mayoría de votos. El cuento de Parra, entre los más o menos cinco mil cuentos que competían, destacó de inmediato por su calidad intrínseca: progresa con un dramatismo seguro, pero en lugar de resolverse en las evidencias que acumula, da un salto en el abismo y se propone como un enigma. Esta es una breve proeza literaria que hace de la mirada el escenario de la sensorialidad recobrada.

Hecho a la medida del deseo, el cuerpo es capaz de reencarnar, contra la edad y frente a la miseria, el aliento vivo de una sexualidad perdida. Narrado por una de las mujeres de un burdel fronterizo, el relato repasa con pulcritud y severidad el escenario de pobreza y degradación de este burdel atroz. Pronto, la veracidad de esa narradora se nos impone por su sobria dignidad. Con precisión y sabio ritmo expositivo, Parra desarrolla la inmediatez de una transformación: como a tantos otros antros miserables, una visita milagrosa transforma a este burdel. Se trata de una pareja poseída por el deseo, por su juego y arrebato; pronto ese fervor contagia a los taciturnos habituales y los convierte en celebrantes.

Esta ceremonia báquica hace de la pareja visitante dioses benéficos, pero esa conclusión es posterior al relato, esto es, una respuesta de la lectura. Porque en el ritmo mismo de este cuento, el apasionado desenvolvimiento de los indicios es una lectura de la prostituta vieja, cuya interpretación se ve corroborada por el arrebato sensual de la concurrencia. Es decir, todo se precipita con la lógica interna del deseo, haciendo cada vez más evidente su fuerza imperativa. La destreza de Parra es lograr que nada sea evidente al mismo tiempo que todo es explícito. Cumple así con una lección del nuevo realismo, que consigna la palpitación de lo excepcional en la mayor opacidad cotidiana. Con ello, además, va más lejos que sus últimos relatos, reunidos en *Tierra de nadie* (Era 1999), donde la crudeza del mundo excedía a los personajes. Por eso, alienta en estas pocas páginas una poesía tensa, capaz de restituir una subjetividad latente, allí donde se desata lo excesivamente anudado. Esta es, se diría, una forma seria de ejercer alguna justicia poética contra el desamparo.

No menos interesante es el rigor con que Eduardo Antonio Parra parece concebir su oficio. En lugar de recaer en la complacencia sórdida del ambiente que elige, en lugar de confirmar el lastre social y la marginalidad extrema, se mueve, gracias a la literatura, hacia el espacio donde la ficción, con el poder de la fábula, suscita la rara gracia de ir más allá de la melancolía. Es decir, la posibilidad de vencer a la realidad inexorable con el poder de la fábula, inexhausta.

Nota sobre la crítica

Estos y varios otros libros recientes merecerían mayor atención del lector pero también el diálogo creativo de la crítica. Me ha llamado la atención que en su libro *La gracia pública de las letras. Tradición y reforma en la institución literaria en México* Leonardo Martínez Carrizales argumente

que la crítica literaria mexicana más vigorosa es la que se hace en el periodismo. Situándose él mismo como crítico, Martínez Carrizales lo hace entre esa tradición y el saber académico. Y me llama ello la atención porque la apuesta de este crítico me parece saludable y creativa, y sin duda alienta en la reflexión sobria y justa de sus ensayos en este libro (publicado por la Secretaría de Cultura de Puebla). Alejandro Toledo (autor de un excelente *Cuaderno de viaje: James Joyce y sus alrededores*) parece también empeñado en abrir un espacio reflexivo entre los discursos canónicos, con sensibilidad por las nuevas propuestas literarias, como lo prueba su ensayo sobre Julián Ríos en la revista *Arteletra* (Feb-mar 2001), que dirige Gilberto Prado Galán, otro crítico capaz de lecturas formales y pertinentes, de carácter monográfico, dedicadas a Borges y Luis Cardoza y Aragón. Los distintos modos de leer que estos tres jóvenes críticos ponen en práctica permiten creer que se pueden haber superado las tradicionales disyunciones mexicanas, que se impusieron a la crítica entre antipatías e indiferencias. Lo digo con la esperanza de una lectura enriquecida por la alta demanda de independencia que nos proponen los mejores textos literarios de este México de mañana.

Malraux / Goya: el arte, lo sagrado y la muerte

Antonio Domínguez Leiva

Goya ocupa un lugar central en los escritos de Malraux sobre el arte. Omnipresente en *Las voces del silencio* y los tres volúmenes de *La metamorfosis de los dioses*, las referencias a Goya lo sitúan siempre como el nacimiento de la modernidad. En 1947, año en que publica *El museo imaginario*, dedica un monográfico a *Goya, los dibujos del Prado*, que alimentará la reflexión de su *Saturno, ensayo sobre Goya*, publicado en 1950 y reeditado, con modificaciones en 1978 bajo el título *Saturno, el destino, el arte y Goya.*

Más allá de los ensayos de estética, la presencia de Goya se afirma constantemente en la obra de Malraux, que siente en su obra una fraternal afinidad. Ya en una carta destinada a Eddy du Perron, fechada en 1929 (año en que le nombran director artístico de la prestigiosa editorial Gallimard), el joven escritor se situaba a la sombra del pintor aragonés: «cada vez me es más indiferente lo que las buenas gentes llaman el «arte de la novela»... hay gente que tiene algo que expresar y que no hace nunca una obra maestra (Montaigne, Pascal, Goya, los escultores de Chartres), porque uno no domina una pasión que ataca al mundo, y hay aquellos que hacen objetos» (en Morot-Sir, 1999:178).

Los historiadores del arte, a los que Malraux se refería jocosamente como los «cocodrilos», ignoraron deliberadamente las reflexiones del escritor, más interesado en una «metafísica de la creación» que en la disección erudita de datos. En España, la reflexión fundamental de este combatiente republicano sobre nuestro pintor más universal fue obviada por razones políticas primero y por desconocimiento después, hasta el punto de que Ortega y Gasset afirmaba que «en la bibliografía sobre Goya, no existe un solo intento de comprender a Goya, es decir, de aclarárnoslo. (...) Si hay alguien que reclame ser comprendido, ser explicado y no sólo visto, es Goya» (Ortega, 1966: 13).

El centenario de Malraux es una ocasión para redescubrir uno de los libros esenciales a la comprensión hermenéutica de Goya, más allá del estudio historiográfico o iconográfico, ya que el escritor busca, como siempre en sus reflexiones heterodoxas sobre el arte, una verdadera comunión con el obje-

to observado. En la contemplación de la obra creativa, ya sean las iglesias románicas, los santuarios budistas o las esfinges egipcias, Malraux busca liberarse de la angustia y el malestar congénitos que le persiguieron toda la vida, encontrando en Goya, arte de la angustia por excelencia, una hierofanía taumatúrgica.

Esta aproximación heterodoxa a Goya, bajo el ángulo de lo sagrado, se inscribe en la preocupación constante y unitaria de la obra de Malraux, ya sea novelística, política o filosófica. Agnóstico sediento de sacralidad, Malraux busca desesperadamente, frente a la vivencia del absurdo, una experiencia trascendente, sólo posible en el terreno del arte, substituto moderno de la religión según el esquema hegeliano y único antídoto contra los instintos primordiales de disolución. De este buceo en las fuentes de la sacralidad y el ritual emergió con poderosas intuiciones sobre el proceso creador y las metamorfosis de lo sagrado en el proceso que va de lo Sobrenatural (arte sagrado) a lo Irreal (ficción renacentista de lo Bello) y lo Intemporal (autonomía del arte profano), ejemplarizando una visión personal y heterodoxa de la historia de las civilizaciones a través del arte, herencia y superación de Oswald Spengler.

Y es precisamente Goya, «primer gran escenógrafo del absurdo» (Malraux, 1947: XIX), el interlocutor privilegiado en su búsqueda profana de un numen resucitado, revelación de una terrible sacralidad, más próxima de los sumerios y los aztecas que de Manet o Cézanne. Así, lo que Malraux busca con *Saturno* es más que un estudio monográfico, es revivir la «aventura espiritual» y trágica de una obra, una comunión hermenéutica radical que compromete al propio observador en una experiencia iniciática.

De entrada, Malraux privilegia la reproducción de obras «secretas» del pintor, descartando las obras que resultarían más familiares al público de la época, o bien fragmentándolas, en un proceso de «extrañamiento» poético y hermenéutico. La propia utilización de las ilustraciones renueva el concepto de libro de arte, según una voluntad ya manifiesta en *El museo imaginario*, la de tratar las ilustraciones como imágenes de una pelicula, símil significativo cuando pensamos en la carrera cinematografica del autor. Dichas imágenes tienden así no sólo a substituir la descripción de las obras, sino que sugieren un discurso paralelo al del texto, ya por sus encuadres o por su sucesión, análogos al proceso fílmico de montaje de planos. Las imágenes, fragmentadas y montadas se asocian a la estrategia conceptual elaborada por el texto, hasta el punto de crear un discurso paralelo, una metamorfosis (término malrauxiano por excelencia) del ensayo que invita a una doble lectura constante, donde el leer y el ver se entremezclan para formar una experiencia estética mixta.

Paralelamente a esta disposición icónica novadora, el propio texto de Malraux busca un lenguaje nuevo de crítica de arte, heredero más de Diderot y Baudelaire que de académicos como Élie Faure o Émile Mâle. El ritmo sincopado de las frases acompaña la mirada del escritor en su inspección meticulosa de los lienzos. Al mismo tiempo, con sus fórmulas lacónicas y su lirismo hechizante el texto se aproxima al poema en prosa, heredando la fuerza exegética de las críticas de arte perpetradas por los surrealistas –recordemos, además de los escritos teóricos de André Breton o Paul Éluard, monográficos alucinantes como *William Blake* de Philippe Soupault, *Van Gogh* de Antonin Artaud, *Masson* de Michel Leiris o *Manet* de Georges Bataille.

Los propios aforismos de Malraux encuentran así un eco en el trazado goyesco, ambos son una exploración obsesiva de la muerte y la fatalidad, de la nada y el absurdo, a la vez que, por su propia concisión y voluntad de creación, constituyen en sí un antídoto contra ese mismo absurdo. Esta fusión entre el texto del interpretante y la obra plástica interpretada se evidencia en el ensayo. Malraux no impone a sus pensamientos un orden lógico, no busca demostrar, sino que arroja sus ideas como unidades independientes y fulgurantes, sabiendo que comunican entre sí de forma subterránea. Como la de Malraux, la «escritura» de Goya (término deliberado de sinestesia creativa) se hace «a golpes de cuchillo, como si naciera de la angustia» (37[1]). Paralelamente, la «ficción» goyesca se sitúa, al igual que la del autor de *La esperanza*, entre el «reportaje y la pesadilla» (83), evidenciando un proceso de identificación y complicidad.

La mirada inquieta de Malraux alterna análisis de detalles concretos, grandes reflexiones temáticas y panorámicas históricas, al igual que las ilustraciones pasan del *zoom* al «gran angular». La atención a los detalles desvela significados ocultos, desde las más pequeñas unidades de significación; así la línea goyesca revela un rechazo de la línea continua, recta o curva, condenando el arabesco, símbolo mismo de la armonía renacentista. Goya se opone así radicalmente a una forma connotada ideológicamente como expresión de la confianza de un universo unido bajo la supervisión de Dios, «llamada lírica a la posesión del mundo a través de los seres» (55).

Al mismo tiempo, la eliminación del contorno revela un intento de liberación del teatro de los cuerpos y del mundo, análogo al de su contemporáneo William Blake. Goya suprime el decorado, la escena «a la italiana»

[1] *La simple mención de un número de página remite a la primera edición de* Saturne *(Malraux, 1950).*

y la perspectiva, en un intento de llegar a lo eterno, escamoteado por la visión reductora del ojo renacentista (reduccionismo que Malraux descubre también en los novelistas del siglo XIX, en un ejemplo de comparatismo muy personal). Ya no hay escena, ni naturaleza; los grupos frenéticos o petrificados destacan sobre un fondo casi abstracto, que Malraux describe con un aforismo certero: «la lejanía de Goya no es un horizonte» (55).

Contemporáneo del arte informal y matérico de Jean Fautrier, sobre quien escribió un libro decisivo, Malraux presta atención a la técnica goyesca del aguafuerte, donde el propio grano de la resina aporta un mundo a la vez imaginario y abstracto, el «otro mundo», que, al igual que los iconos bizantinos o la abstracción moderna, «sitúan la escena en un universo que no pertenece al hombre» (60). De hecho, se advierte una inversión axiológica entre los dorados de los retablos medievales y el negro de Goya, «oro del demonio» en expresión visionaria de Malraux (67).

A raíz de los *Caprichos*, Goya transpone su «estilo de la angustia» del grabado a la pintura, sometiendo las formas a la «tragedia de la sombra». Los cuadros ya no son una puesta en escena de distintos horrores, según la tradición de pintores crueles como Antoine Caron, sino que son «una sombra que hay que poblar», una caverna obsesiva en la que habita la desgracia (107). Se trata de verdaderas «apariciones», creando una pintura alucinógena, en la que los personajes hacen cuerpo con el fondo.

Haciendo prueba de un comparatismo impecable y novedoso, Malraux analiza la iluminación de Goya (término clave: «Goya no tiene luz, sólo iluminación», 1947: XXXI) de Goya en la encrucijada de Rembrandt y del expresionismo cinematográfico, cuya *Stimmung* se remite explícitamente a la obra del pintor holandés y que tanto influyó al novelista en su primer viaje a Alemania, en 1922. Más allá de lo estético, Malraux busca una hermenéutica de las formas: «La iluminación de Goya no crea un espacio, sino que relaciona lo que separa de la sombra a una significación que lo trasciende» (55). Goya retoma así la expresión donde la dejara Rembrandt; pero si el lenguaje de éste era el de los profetas de la tradición, Goya marca la ruptura y la tragedia del artista moderno: «él también es un profeta, pero no sabe exactamente de qué» (59). Como profeta se dirige a los hombres para arrancarlos del mundo de las apariencias y brindarles el de su verdad, en un arte deliberadamente «comprometido», término sartriano por excelencia, aquí empleado en un sentido metafísico más allá de lo político, el de lo «irremediable» (112).

Anticipándose a la obra de autores como Edith Helman o Nigel Glendinning, Malraux inscribe la obra de Goya en el contexto artístico de la época, eludiendo el autismo de las monografías que aíslan el universo pictórico de

un autor. Así, las reproducciones del Bosco, Magnasco, Füssli, Watteau o Tiziano, confrontadas a las imágenes de Goya, subrayan la especificidad de éstas sometiéndolas a un diálogo secreto paralelo al texto discursivo. Malraux insiste especialmente en la importancia vital de un género marginado, la caricatura, que en el siglo XVIII y de la mano del recién creado periodismo constituye «la creación de un nuevo mundo imaginario» (38). Malraux traza uno de sus paralelismos intuitivos y brillantes, afirmando que «la caricatura es para Goya una materia prima, como el periódico lo será para Balzac» (40), unión inesperada de dos visiones del realismo que dominarán la modernidad. Frente a los caricaturistas al uso, que se fundan en un cierto moralismo para satirizar su época y «quieren reducir el mundo a una única significación, hacer aparecer lo que esconde», Goya ignora o destruye el «estilo moral»; quiere «extender el mundo, añadirle lo que le prolonga hasta el misterio. No lo ilumina ni como un ironista ni como un panfletario». Así, la exageración caricaturesca de la vida se transforma en una expresión más turbia y profunda, condensada en una fórmula contundente: «Goya reencuentra la máscara verdadera, que no es otra cosa que el rostro de los muertos» (48).

En el plano iconográfico, Malraux estudia atentamente la evolución de algunos monstruos goyescos, especialmente el inquietante diálogo entre un monje y un espejo que refleja una rana grotesca. A lo largo de las versiones nos alejamos del simbolismo alegórico tradicional (el espejo de vicios, como puede verse en el célebre óleo del Bosco sobre *Los siete pecados capitales*, donde la mujer se ve reflejada como grotesco monstruo lujurioso) hacia la confusión onírica de la modernidad: «queda sólo la rana y desaparece el hombre, luego surge un personaje con cinturón de castidad, los dos seres se acarician y el hombre es ahora un monstruo» (74). Así Goya «reinventa» la teratología occidental, y los demonios de Brueghel o el Bosco encuentran su forma moderna: lo «atroz». Malraux concluye, con ecos del propio André Breton: «Goya ha pasado de la broma a la antecámara del misterio». De la alegoría al símbolo, he ahí el cambio de paradigma del romanticismo, encarnado plásticamente en la obra de Goya.

En paralelo a este cambio histórico, Malraux anuncia otro que sería retomado poco después por Michel Foucault en su estudio sobre la locura en la era clásica: Goya presenta un mundo plástico que es expresión de la locura, y ya no su representación (83). Las apariciones furtivas de sus primeros grabados han tomado ahora posesión de su casa como de él mismo (145), interiorización contemporánea de la obra de Friedrich Hölderlin y que anuncia el descenso a los infiernos de Friedrich Nietzsche o de Antonin Artaud. El loco ya no es un sabio disfrazado, sino un acusador de Dios, al

igual que las víctimas y los verdugos, los hombres-troncos y los caníbales. La paradoja goyesca, similar a la sadiana (y este paralelismo subrayado por Malraux ha sido insuficientemente estudiado por la crítica), es que pretendiendo venerar un siglo que aspira a la conciencia y a la lógica hasta la guillotina, ambas obras contribuyen fuerte y subterráneamente a su derrumbe, vencidas por los laberintos del inconsciente.

La referencia a Sade –que Malraux reivindicó, al igual que los surrealistas, desde los años 20 en su reedición para la editorial Sagittaire– vuelve en lo que respecta a uno de los ejes temáticos centrales de Goya, la paranoia sexual, dominio complejo de fantasmas en el que cada sexo posee al otro, animal y antropofágicamente. Se trata del erotismo turbio de los hombres-pollo y las mujeres-pollo, ambos desplumados y comidos en los *Caprichos*, dominados éstos por una misoginia que hace de la mujer la poseída por un mundo desconocido, animada con placer sádico de *mantis religiosa*. En su buceo en el primitivismo onírico, Goya redescubre el terror de las bacantes. Este pánico misógino, heredero de las falocráticas cazas de brujas, se reencarnará en las pesadillas surrealistas, afines a las primeras obras de Malraux, injustamente ignoradas (*Lunas de papel* y sobre todo *Reino estrafalario*).

Para Malraux, siguiendo el punto central de la estética surrealista, heredado del romanticismo, Goya es un vidente, que «dibuja como en sueños» y «acoge las imágenes, más que premeditarlas» (34). Los comentarios a los *Caprichos* indican para Malraux un desdoblamiento, evidenciando «el estupor de Goya ante unos personajes que le son extraños» y que han sido expulsados del arte (y del discurso de la razón) desde hace siglos. El desdoblamiento explica la ironía de los comentarios, fruto del Goya ilustrado, frente al carácter onírico de las imágenes, obra del Goya visionario y enfermo, que ha «entrado en lo irremediable» (28) y cuyo arte consiste, en una fórmula heredera una vez más de la prosa fulgurante de André Breton, en «domesticar su locura para hacer de ella un lenguaje» (49). Goya intenta aplicar un racionalismo moralizante para atenuar el impacto de la «imagen irremediable», en un proceso de «mala conciencia» sartriana: el discurso crítico pretende que la pintura de fantasmas incita a los espectadores a no creer en ellos, mientras que la propia imagen impone un universo inasimilable, el «totalmente otro» que según Rudolf Otto define lo sagrado.

Como tantos otros críticos, Malraux observa el giro clave de 1792 en la obra del artista, poniendo en paralelo el plano personal (la sífilis) con el plano político (la Revolución Francesa), con una frase acerada típica de su estilo aforístico: «la enfermedad va a barrer todo esos sueños [se refiere al mundo de los tapices de La Granja], como la Revolución, un poco más lejos,

sus modelos.» (28). Goya rompe entonces con la «voluntad de armonía» que había dominado el arte de la era clásica y del siglo de las Luces (conservador, no lo olvidemos, en el terreno de la estética frente a su reformismo en lo político). Goya, en certera expresión de Malraux, «anexa el horror», respondiendo a lo irremediable a través de la creación artística, encontrando un estilo a la altura de los grandes estilos religiosos, pero sin transcendencia. Ya en *Las voces del silencio* se leía: «Goya presiente el arte moderno, pero la pintura no es a sus ojos el valor supremo: grita la angustia del hombre abandonado por Dios» (1951: 97). Es con esta perspectiva fenomenológica que la interpretación de Malraux llega a su punto álgido, encontrando visiblemente en Goya un interlocutor para una postguerra desoladora, que se interroga angustiada por el vacío de Dios y el horror de los hombres.

Malraux construye un Goya existencialista *avant-la-lettre* y *sui generis*, sin duda a su propia imagen y semejanza, en la medida en que la obra del autor de la *condición humana* condicionó la reflexión de la generación de Jean-Paul Sartre y Albert Camus. Goya, «el más grande intérprete de la angustia que haya conocido Occidente» (133), ilustra entonces «lo absurdo de ser humano» (76), antepasado directo de la filosofía camusiana y del teatro del absurdo, ya anunciados por el primer ensayo de Malraux, *La tentación de Occidente,* donde afirmaba: «Se puede vivir aceptando lo absurdo, no se puede vivir en lo absurdo» (1926: 174). Lo absurdo, condición esencial del hombre europeo diagnosticado por Malraux en este escrito premonitorio de 1926, no es para el autor, ni para Goya, una respuesta, sino una interrogación, y toda la vida y obra de ambos demuestra una lucha contra un pesimismo sistemático y una obsesión compartida por la muerte.

Retomando su célebre máxima del arte como «anti-destino», expuesta en *Las voces del silencio* («la victoria de cada artista sobre su servidumbre es la del arte sobre el destino de la humanidad. El arte es un anti-destino», 1951: 637), Malraux presenta un Goya afín a sus propios personajes novelescos, símbolos de la rebelión del hombre occidental contra una Creación que le es extraña. Así, obedeciendo a la idea malrauxiana del genio, Goya arranca las formas al mundo que el hombre padece para hacerlas entrar en aquel que él gobierna, luchando contra la Creación al plantear un nuevo sistema de relación de las cosas y de los seres (50). Para el pintor, al igual que para el marqués de Sade –en la reinterpretación existencialista de Pierre Klossowski (*Sade, mi prójimo*, 1947) que Malraux parece retomar–, el hombre no vale sino para testimoniar lo que le supera, «y lo que le supera ya no es Dios» (78).

Por ello, ya no se trata solamente de enfrentarse a un estilo y la forma de una civilización, sino de una rebelión radical contra la propia idea de representación y de la pintura entendida como reconciliación del hombre y de Dios (89). Malraux reinterpreta claramente la obra de Goya a la luz de la «muerte de Dios» y de la consecuente muerte del hombre, ya expuestas en *La tentación de Occidente*, pero va más allá de un cierto credo nihilista que siempre luchó por superar. Si Goya ya no se dirige hacia Dios es para descubrir una sacralidad anterior y sin salvación, encarnada en la figura mitológica de Saturno que da título al ensayo y constituye una de las creaciones más desesperadas del pintor.

Goya trata así de arrancar al hombre de su condición (término que evidencia la proyección del propio analista en lo interpretado), ya que la «condición humana también es una cárcel», acusación de los «traficantes de esperanza» que evidencia el tono sombrío de la época en que se publica *Saturno*. Para lograr este arrancamiento, Goya reencuentra «el milenario grito religioso del vano sufrimiento» (90), según una fórmula que evidencia la preocupación malrauxiana por los escritos místicos. Las pinturas de Goya, paradojas trágicas, son experiencias metafísicas agnósticas. Así, lo que Goya opone a la belleza es lo sagrado, que nunca ha sido la Iglesia, y que ya ni siquiera es lo divino; una sacralidad negativa en el doble sentido del término, fotográfico (que sugiere su prueba) y metafísico (la relación entre lo atroz y lo sagrado). Y el único medio que encuentra el arte moderno de expresar lo sagrado es restableciendo «el contacto con la sangre, el misterio y la muerte» (154), en términos que nos evocan el surrealismo y la sacralidad herética de Antonin Artaud.

Se trata de una sacralidad «negra», la misma que descubren los contemporáneos Georges Bataille y Michel Leiris en sus heterodoxos estudios antropológicos. La sacralidad de los instantes de ruptura, «los juegos, el carnaval, la locura, la corrida, los monstruos, la tortura y la noche» (155), breviario que resume la iconografía del surrealismo más angustiado (el de André Masson o los autores antecitados), y que desvela la unidad profunda del universo goyesco, pocas veces entendido en su propio dinamismo tras su aparente heterogeneidad. Así, por ejemplo, la tauromaquia goyesca –anticipando la de Masson y Picasso– redescubre la carga sacrificial primigenia, despertando al Minotauro en una misma constelación de divinidades saturnianas.

Paralelamente, Malraux sitúa la reflexión en torno a los *Desastres* y las *Pinturas negras* más allá del reduccionismo histórico que remite a los horrores concretos de la guerra de Independencia; situación que Malraux actualiza presentando a Goya, «afrancesado» traicionado por las fuerzas de

ocupación napoleónicas y luego ilustrado perseguido por el régimen reaccionario de Fernando VII, como un «colaborador» nazi, drama que el novelista vivió en carnes de su íntimo amigo Drieu La Rochelle. Malraux ve en Goya a su contemporáneo al afirmar que «la guerra ha terminado, pero no el absurdo» (119): guerra de 1808, de 1939 o cualquier otra.

Goya encuentra en los torturados de sus grabados una fraternidad espiritual, unos «mandatarios terroríficos» que también viven la vida como «impostura de Dios» (133). Como en la obra novelística más sombría de Malraux, «el absurdo metafísico está intacto, adornado solamente con la ilusión de instantes de heroísmo» (114), tales como el sacrificio del protagonista de *La condición humana* o los republicanos de *La esperanza*. De hecho, la iconografía goyesca será una referencia constante en esta última novela, eco de una misma rebelión, tal y como ha sido demostrado en un ilustrativo artículo de Edouard Morot-Sir (1999). Particularmente, la imagen del farol central que ilumina al mártir crístico de los *Fusilamientos del tres de mayo*, largamente comentada con Picasso mientras éste buscaba en ella su inspiración para el *Guernica*, constituye un *Leitmotiv* en la novela, emblema de la tragedia española así como de la obsesión metafísica que la preside.

A través del horror, Goya se erige en acusador gnóstico del Demiurgo malvado que ha creado un mundo imperfecto dominado por la crueldad, expresión perentoria de la muerte metafísica. El gnosticismo es una de las fuentes ocultas de la metafísica romántica, de cierto Goethe a Lord Byron o Alfred de Vigny, y es uno de los hallazgos más sorprendentes de Malraux el haberlo explorado en el complejo «trasmundo» de Goya, intuición que a mi entender no ha sido retomada por la crítica académica, más atenta a la articulación de superficies que a la interrogación fenomenológica y existencial del novelista, muy próximo aquí al Georges Bataille de *La literatura y el mal*.

Malraux sitúa así la época contemporánea bajo el signo de Goya: «Nuestro tiempo se ha encargado de dar su sentido a esa risa burlona: es la de los condenados», eco de la propia visión final de *La condición humana,* con los insurrectos comunistas esperando a ser arrojados a las calderas de una locomotora. La comunión del novelista con el pintor en torno a un mismo sentimiento trágico de la vida queda de hecho patente en esta referencia constante al condenado a muerte, reflejo de la condición humana en el célebre aforismo pascaliano que dio título a la novela de Malraux.

Una vez más, Malraux ve a Goya desde los esqueletos de Alberto Giacometti y la carne mutilada de Francis Bacon, en un diálogo hermenéutico que permite entender el pasado y el presente en constante interrelación,

dentro del «museo imaginario», liberación del arte del régimen de la historia y del destino, revelación de lo Intemporal.

El punto final de *Saturno* es el diálogo mudo entre dos ilustraciones, la del enigmático Coloso vuelto de espaldas, «cuyo rostro inquieto sueña entre las estrellas», frente a la de Saturno devorando a sus hijos, emergiendo del fondo primigenio de «la angustia eterna». Este final puramente icónico nos remite al mundo de lo «enigmático», más allá de lo discursivo, como una llamada que es también un *memento mori*, fin de trayecto de uno de los ensayos artísticos más penetrantes de los dedicados al pintor clave de la modernidad, y ejemplo fascinante de exploración de una obra en busca del «gesto creador» inicial que lo anima, comunión hermenéutica entre espectador y cuadro, escritura y pintura.

Bibliografía

MALRAUX, André, *Saturne*, NRF, 1950.

– , *Goya., Dessins du Prado*, París, Skira, 1947.

– , *La Tentation de l'Occident*, París, Grasset, 1926.

– , *Les Voix du Silence*, París, Gallimard, «La galerie de la Pléiade», 1951.

MOROT-SIR, Edouard, «Vision de Goya, voix de Malraux dans *L'Espoir*», París, Europe, 1999.

ORTEGA Y GASSET, «Preludio a un Goya», Madrid, *Revista de Occidente*, 1966, 3.

Arnold Schoenberg conversa con Robert Gerhard

Adolfo Sotelo Vázquez

A petición de mi médico [...] he de pasar
aún algún tiempo en el Sur, en clima cálido

(Carta de A. Schoenberg a A. Amersdorfer, 17-X-1931)

I

Cuando Arnold Schoenberg anda atareado en la composición de *Moisés y Aarón,* su deteriorada salud le obliga a pasar el invierno de 1931-32 en Barcelona, aunque en realidad el gran compositor llega a la capital catalana en el otoño del 31 y regresa de Barcelona a Berlín a primeros de junio del 32. Su epistolario barcelonés contiene varias referencias sobre la paulatina mejoría del enfisema que le aquejaba, llegando a creer que los días barceloneses le habrían «repuesto para mucho tiempo»[1].

De las primeras semanas de su estancia barcelonesa datan dos textos olvidados de Robert Gerhard, quien había sido su discípulo años antes. Los textos que se reproducen (traducidos al castellano) en los apartados segundo y tercero del presente artículo proceden del semanario *Mirador*, un periódico –nacido el 21 de enero de 1929– que pretendió dialogar con Europa desde una Cataluña abierta y moderna, liberal y laica, pendiente siempre del signo de los tiempos. Los redactores de *Mirador. Setmanari de Literatura, Art i Política* mostraron una atención preferente por las diferentes disciplinas artísticas. En el capítulo de la música el semanario contó con las colaboraciones de Robert Gerhard, cuyo justiprecio está todavía por realizar.

Robert Gerhard había nacido en la ciudad tarraconense de Valls en 1896. De origen suizo por parte paterna y francés por parte materna, es uno de los grandes compositores españoles del siglo XX. Inició su formación en

[1] *Arnold Schoenberg,* Cartas *(ed. Erwin Stein), Madrid, Turner, 1987, p. 173. Carta al profesor Kestenberg del 25 de enero de 1932.*

Munich con Walter Courvoisier, para después estudiar –ya en Barcelona– piano con Enrique Granados y composición con Felipe Pedrell. De comienzos de la década de los veinte data su amistad con las jóvenes personalidades de la llamada generación del 27, en especial con el musicólogo y crítico musical y literario, Adolfo Salazar, y con Federico García Lorca.

Entre 1923 y 1928 Robert Gerhard estudia en Viena con Arnold Schoenberg, al tiempo que crea en Barcelona la «Associació Pro-Música Discòfils», que celebraba sus sesiones en el emblemático Hotel Majestic del Paseo de Gracia y en la Llibreria Catalana.

Atento al magisterio musical –que ejerció desde distintos organismos de la Generalitat republicana– tuvo también un papel decisivo como crítico musical en el semanario *Mirador* entre 1930 y 1932, publicando en sus páginas agudos comentarios y documentados análisis de las obras de Béla Bartók, Alban Berg, Anton von Webern, etc. A ese territorio olvidado pertenecen los dos textos (una breve noticia y una peculiar entrevista) sobre Schoenberg que rescatamos en las páginas que siguen.

II

Robert Gerhard: «Un huésped ilustre: Arnold Schoenberg» (*Mirador*, 8-X-1931)

Una noticia seguramente causará sensación en nuestros núcleos artísticos: Arnold Schoenberg está en Barcelona.

Su delicado estado de salud ha determinado que los médicos le aconsejasen huir del crudo invierno berlinés. Viene a Barcelona atraído por la suavidad del clima –esperemos que no nos deje quedar mal– y dispuesto, si le prueba, a pasar una larga temporada.

Ni que decir tiene la satisfacción inmensa con la que desde las páginas de *Mirador* comunicamos la noticia y en nombre de nuestro pequeño mundo artístico e intelectual saludamos con profunda reverencia y damos la más cordial bienvenida al gran maestro vienés, entre los cuales el abajo firmante tiene el honor de contarse.

Arnold Schoenberg es hoy, indiscutiblemente, la figura de mayor magnitud de la música contemporánea. Su estancia en Barcelona, podríamos decir sin hipérbole, concede pasajeramente a nuestra ciudad la categoría de capital musical del mundo. Una capitalidad de naturaleza puramente ideal y transitiva, naturalmente.

En estos momentos en que el ritmo de la nueva temporada musical se iniciará con un peso muy bajo, no es fácil prever si habrá manera de escuchar a Schoenberg en la sala de conciertos. Schoenberg, por otra parte, está trabajando en una obra de gran envergadura que espera poder terminar este invierno en Barcelona. Esta obra y la redacción definitiva de un nuevo tratado de teoría, que hace tiempo que le ocupa, le absorberán por completo.

De todas maneras, podemos anunciar nuestro decidido propósito de que la estancia de Schoenberg entre nosotros trascienda en nuestra vida musical de una forma digna de la categoría espiritual de nuestro huésped. Próximamente informaremos a nuestros lectores con mayor amplitud.

III

Robert Gerhard: «Un gran músico en Barcelona. Conversando con Arnold Schoenberg» (*Mirador*, 12-XI-1931)

Hace cosa de un mes que está instalado en Barcelona. Está fascinado por el país, por el clima, por la gente, por todas nuestras cosas que hasta el momento ha tenido la oportunidad de conocer. Hasta el extremo de que tiene el propósito de volver cada año a pasar una larga temporada entre nosotros. Ni que decir tiene los motivos que tendríamos de felicitarnos por la realización de este propósito. Sobre todo si su estancia en nuestro país fuese beneficiosa para su salud, como cabe esperar.

* * *

Estas líneas no quieren ser una entrevista. Tratándose de Schoenberg debería decir que no me siento capaz. Le debo demasiado agradecimiento y sé, como discípulo, admirarlo y reverenciarlo demasiado profundamente como para poder traicionarlo como reportero. Ni me sabría ver en la situación cómica de aquel entrevistador de verdad a quien Schoenberg, un día, recibió con estas palabras:

–Empezad, por favor, por decirme lo que habría dicho, y después intentaré decíroslo yo mismo.

Pero os puedo ofrecer algunos puntos de las conversaciones que ahora tengo la alegría de sostener con mi maestro, en su pequeña torre barcelonesa de *La Salut*, delante del ventanal que domina magníficamente todo el paisaje urbano, unas veces velado por la neblina y un poco frío; otras, a

mediodía, en la soleada pista de tenis, entre *set* y *set* durante estos días otoñales que me hacen revivir aquellos otros dias inolvidables de mi aprendizaje con él, en Modling, en Viena, en Berlín....

En una entrevista –en esto Schoenberg defrauda y desorienta completamente al periodista– sus opiniones son poco «sensacionales». Y esto quizás pueda comprenderse en un hombre que, como él, ha sido gracias a toda su obra la figura mas «sensacional» de la música contemporánea. Y también la única que nos muestra hoy una obra que no sólo no ha dicho la última palabra a nuestra generación, sino que parece preservar su completa revelación, la verdadera y definitiva «sensación», para las generaciones del mañana. Especialmente cuando las actuales, en vista de cómo la impopularidad se obstina en torno al músico más genial de nuestro tiempo, han decidido apartar de él los ojos, para encauzarse por caminos que conducen más directamente hacia el éxito.

Fue al tocar por azar este tema de las tendencias de los jóvenes actuales, cuando Schoenberg me decía:

–Me extrañó mucho el hecho de que, después de la guerra, de pronto, muchos jóvenes, demostrando una carencia sorprendente de *sentido práctico*, se pusieran a seguirme. Hoy día, en cambio, me extraña mucho menos el hecho de que la mayoría, finalmente, haya adquirido el *sentido práctico* suficiente para saber que le conviene darme la espalda. Me felicito de ello, pues me gusta ser independiente. Y como discípulo mío, ya sabéis cómo he insistido siempre en dar el grito de alerta a los que se acercan a mi «zona de peligro».

Schoenberg ha llegado, en efecto, a descorazonar a la juventud. Mérito que sería necesario empezar a evaluar considerablemente si no fuera porque la mayoría, que mientras más descorazonada más hábil es a hacerse el camino fácil, ya ha encontrado la salida a una situación difícil; y hoy, frente a Schoenberg, predica la restauración de viejos estilos históricos y practica un ingenuo pastiche que ha bautizado él mismo como «neoclasicismo».

Es el «retorno a Bach y Haendel», he oído decir. ¡Si al menos estos músicos se percataran de la gran diferencia que existe entre Bach y Haendel! Si tiene que darse ese retorno, yo pediría como mínimo que se decidieran por Bach o Haendel. Por lo que respecta a un retorno a Bach, yo lo vería en el fondo, con buenos ojos, e incluso estaría dispuesto a fomentarlo. Pero me temo que si enseñara a estos músicos «en retorno» todo lo que necesitarían saber para componer *a lo* Bach, se olvidarían de la composición. ¡Al menos así lo espero!

En cuanto a este viejo estilo que quieren escribir los jóvenes de hoy, y por lo que se refiere al retorno a la tonalidad e incluso a la estricta diatonía que

preconizan, según decís, habría una objeción a hacer. Aunque en Europa, en la música artística de estos últimos siglos, no habría precedentes, se podría imaginar perfectamente una música rigurosamente diatónica, es decir, basada exclusivamente en las siete notas de la escala. Pero entonces sería necesario, en rigor, abolir la modulación; ya que con la más mínima desviación modulante volvería a irrumpir el cromatismo que se quiere condenar. ¿Por qué motivos los neodiatónicos hacen la vista gorda respecto a esta cuestión?

Por mi parte puedo decir que las composiciones de esta «manera» que he tenido ocasión de oír no se avienen en absoluto con la pretendida diatonía, al contrario: he oído las disonancias de esta música, que son horrísonas, porque no guardan ninguna relación orgánica con el resto. Producen el efecto de manchas de grasa sobre un chaleco blanco.

–¿Qué significado y qué alcance concedéis a vuestra técnica denominada de doce semitonos?

–En realidad me debería causar sorpresa que fuerais vos, precisamente, quien me hiciera esa pregunta. Vos que debéis recordar de nuestras lecciones de composición que soy capaz de aclarar –y que me gusta también más hacerlo– problemas más importantes que éste. Si lo que queréis es una respuesta para el público, debería decir, a propósito de la técnica de doce sonidos, que su entendimiento sólo es posible con personas que tengan un conocimiento suficiente de la técnica general de nuestro arte y no, simplemente, las nociones habituales de diletantismo de conservatorio. Para este último es y continuará siendo aún durante mucho tiempo un enigma lo que yo quiero decir cuando afirmo que en la composición con doce sonidos, de la misma manera que en la música tonal –es decir, en la música con siete sonidos–, la armonía no es más que una «inversión» de la melodía, y viceversa, la melodía una «inversión» de la armonía. Con una sola diferencia y es que los sonidos utilizados, en lugar de siete son doce. Pero sean siete o doce, todo –es decir, tanto la armonía como la melodía– procede de una misma serie. Ahora bien: la cuestión de si conviene subrayar y hacer destacar un centro tónico no es una cuestión de estética ni de gusto, sino simplemente una cuestión de capacidad de comprensión.

Mi música es difícil. De acuerdo. Pero no sólo a causa de las ideas que expresa y elabora, no sólo porque esta elaboración no se realiza en superficie, sino en profundidad sino, sobre todo, a causa de su *sonoridad.*

De las disonancias impuras que mis contrarios aún introducen de contrabando en la música, de una manera arbitraria y sin plan, yo me prometo un resultado: la progresiva habituación del oído a armonías más complejas. Espero también que llegue un día en que ya no moleste a la gente de «sen-

tido práctico» el hecho de que yo, estas mismas disonancias, las use de una manera lógica. Será el día, supongo, en que los otros, los carentes de «sentido práctico», empezarán a oír y a entender lo que *dice* mi música.

–Ya sabéis que en una discusión es éste el momento en que el oponente, invariablemente, reacciona con el reproche de cerebralidad, de fría especulación, de falta de emotividad dirigido contra vuestra música.

–¿Música cerebral? Es un «reproche» al que no quiero replicar hasta que no me sea dirigido por alguien que haya demostrado tener, él mismo, cerebro. No es corriente que los que lo tienen se avergüencen . Ya conocéis el caso de aquella carta de su hermano, firmada: «Johan van Beethoven, *Grundbesitze*r, propietario y poseedor de tierras» (hacía poco que lo era), a la cual el maestro contestaba, orgulloso, firmando así: «Ludwig van Beethoven, *Hirnbesitzer*, poseedor de cerebro» y eso que había podido firmar igualmente, por ejemplo: «*Gefühlsbesitzer, Phantasiebesitzer...* poseedor de sentimiento, de fantasía...»

De una cosa estoy seguro, y es que ningún «poseedor de cerebro», como Beethoven, pondría en duda que otro «poseedor de cerebro» fuera capaz de conmover a quien valga la pena.

BIBLIOTECA


OBRAS DE YRIARTE
BECKFORD'S ITALY & VATHEK
LOS ERUDITOS A LA VIOLETA
EL VICTORIAL
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
POEMAS EPICOS
ROMANCERO GITANO
CANCIONERO DE LA ROSA
LA LEYENDA DE ORO
Cancionero de baena.
LIBROS DE CABALLERIAS

Freud y Ferénzci: correspondencia

La iniciada correspondencia en español de Sigmund Freud y Sándor Ferénczi[1] (compuesta en su totalidad por unas mil doscientas cartas), es un suceso de importancia no sólo para los especialistas en psiquiatría y psicoanálisis sino para todo humanista. Acaban de aparecer los dos primeros tomos (pertenecientes al primer volumen), de una obra proyectada en tres libros y seis tomos y cuyas peripecias hasta comenzar a ver la luz son descritas en el prólogo.

Quizás sólo una conciencia de grupo (valga la paradoja) es capaz de llevar a cabo una tarea tan heroica. Cuando se piensa en las grandes ausencias, en el campo de la traducción, que tiene como ejemplo en español el diario completo de Amiel, la correspondencia de Flaubert y de Mallarmé, la obra en prosa de Coleridge o el *Zibaldone* (disponemos de una útil antología debida a Rafael Argullol), echamos de menos esa conciencia apasionada por el rescate y la defensa de valores literarios que no son de gran público pero que deben estar entre ese público indefinido e imprevisible.

Esta correspondencia, por lo que puede leerse en estos dos primeros tomos, es un testimonio valiosísimo e insustituible de la aventura del psicoanálisis desde 1908 hasta 1933, fecha de la muerte de Ferénczi. Por ella no sólo sabemos sobre las publicaciones en el *Jahrbuch* y en la *Zentralblatt* sino acerca del desarrollo de los conceptos de transferencia y contratransferencia, el método psicoanalítico, el trauma, el desarrollo del yo, la paranoia y su vínculo con la homosexualidad y otras sutilezas de la disciplina inventada por Freud a la que tanto contribuyó su discípulo y corresponsal, sin olvidar la parapsicología, debilidad de Ferénczi y en la que vemos por un momento enredado al mismo Freud. Sándor Ferénczi nació en 1873 y Freud en 1856, así pues esos diecisiete años de diferencia entre ambos, además de las características paternales de Freud, situaban al psicoanalista húngaro en un rol filial del que, sin embargo, trató de salirse impulsivamente y cuyo rastro confesional se detecta en numerosas cartas. Ambos médicos se conocieron en 1908 y Ferénczi no tardó en entrar en la intimidad de la comunidad cuyos

[1] *Sigmund Freud / Sandor Ferénczi,* Correspondencia completa. *Vol. I (1908/1911). Vol. 2 (1912-1914). Edición a cargo de Eva Brabant, Ernst Falzeder y Patricia Giampieri-Deutsch; supervisión científica de André Haynal y transcripción de Ingeborg Meyer-Palmedo. Traducción de Thomas Schilling, Síntesis, Madrid, 2001.*

miembros fueron Adler, Stekel, Jung, Abraham, entre otros. Todos ellos al servicio de lo que Freud llamaba «la causa».

Además del interés para el historiador del psicoanálisis (las ideas se encuentran articuladas y profundizadas en sus propios libros) esta correspondencia tiene algo de novela epistolar centrada en dos personajes principales y varios secundarios. Ferénczi mezcla en sus cartas la vida profesional y la privada, de manera tal que no se puede hablar de un enamoramiento sin verse bajo la sospecha psicológica. El médico húngaro relata aquí, de manera dramática en muchos momentos, su relación con Gizella Palós, a la que admiraba por su inteligencia, pero no tardó en enamorarse de su hija, Elma, más atractiva pero menos interesante. La intervención de Freud consiguió apartarlo de la hija, a quien psicoanalizaron ambos, y Ferénczi se casa, en 1919, con Gizella.

Hay, también, pequeñas confesiones de Freud y, sobre todo, relato de su vida cotidiana, sin duda atractivo para todo aquel que se interese por su biografía o por la de Ferénczi. Como en otras correspondencias del médico vienés, se observan en ésta sus dotes literarias y dos cualidades que, si bien pueden cultivarse, forman parte, sobre todo, del don: la intuición para saber lo que importa y la capacidad de ordenación. Esto es también muy visible en la correspondencia con el novelista Arnold Zweig. El mundo exterior no es muy grande. Ferénczi lleva una vida social más amplia que la de Freud, que en realidad está recluido en su casa salvo en las vacaciones, muchas veces planeadas y compartidas en parte con Ferénczi. Nos enteramos de la reacción de Freud ante los ataques de Karl Kraus, con quien tuvo primeramente un trato cordial ante el interés del célebre polemista por el psicoanálisis. Freud le dice a Ferénczi: «Usted conoce la inmensa vanidad e irreverencia de esa bestia con talento», y días después: «Lo que es un secreto –no se lo diga a nadie– es que es un imbécil rabioso con un gran talento histriónico. Por ejemplo, es capaz de fingir incluso inteligencia e indignación». Aunque es injusto con Kraus, ¿no es al menos parcialmente certero? También vemos por la mirilla la llegada de Lou Andreas-Salomé, que deslumbra por su inteligencia a Freud, pero advierte que se trata de una mujer en la que todas las huellas dan a la cueva del león pero ninguna sale de ella... En muchas ocasiones Freud se queja de lo mucho que trabaja («soy una máquina de ganar dinero»), pero en particular del disgusto que le dan sus discípulos con sus disidencias, especialmente Adler y Jung, de quien se distancia definitivamente en 1913. Freud, curiosamente,

escribía más cuando tenía achaques: «Hace tiempo que sé que no logro aplicarme al trabajo cuando estoy bien de salud, y que siempre necesito un poco de malestar que sacudirme».

A veces la retórica psicoanalítica se da de manos con el humor. Ante las quejas, ajustes y desajustes continuos de Ferénczi con relación a Freud, el 17 de noviembre de 1911 le dice: «si da tantos problemas le tendré que adoptar como hijo», y de hecho durante un tiempo encabezan sus cartas con «Querido hijo» y «Querido padre». También encontramos en muchas ocasiones, observaciones en las que la carga moral (en el profundo sentido de la palabra) es decisiva: «El hombre no debe querer exterminar sus complejos, sino reconciliarse con ellos, pues son los legítimos directores de su comportamiento en el mundo».

Este tomo (en dos volúmenes) termina cuando el 28 de junio de 1914 un estudiante asesina al príncipe heredero de Austria Francisco Ferdinando y a su esposa («Escribo, –le dice Freud– bajo la impresión del sorprendente asesinato en Sarajevo, cuyas consecuencias son impredecibles») precipitando la caída del Imperio Austrohúngaro y dando comienzo a la Gran Guerra.

Juan Malpartida

El Nietzsche de Safranski*

Los estudios sobre Nietzsche son abundantes, también los modos en los que se le ha leído, desde sus propios coetáneos a Heidegger, Bataille, Eugen Fink, Klossowski, Deleuze, Foucault, Vattimo y, entre los españoles, un poco al hilo de ciertas modas, Trías y Savater entre otros. Rüdiger Safranski ya nos es conocido por la voluminosa biografía intelectual de Heidegger, obra de indudable interés, aunque minimiza, creo, la importancia del nazismo en su biografía, y, especialmente, su actitud moral. Es poco, por ejemplo, lo que se nos dice de su mujer, que fue tan ferviente defensora del nazismo. En la biografía del pensamiento de Nietzsche, Safranski ha querido zafarse precisamente de los múltiples modos (también convertidos en modas) que ha sufrido el pensador alemán. No es un libro especialmente erudito ni exhaustivo, aunque es evidente que su autor conoce bien la obra de Nietzsche y gran parte de lo que se ha escrito sobre él. Su intención es acercarse a su obra y a su tiempo teniendo en cuenta, pero sin dejarlos hablar, especialmente a los exegetas más

* *Rüdiger Safranski:* Nietzsche, Biografía de su pensamiento. *Traducción de Raúl Gabás. Tusquets Editores, Barcelona, 2001.*

interesados. Esto no quiere decir que el libro de Safranski eluda ser, a su vez, otra interpretación, otro síntoma, no ajeno a las horas que vivimos.

Safranski se apoya en las biografías ya conocidas para contextualizar más exactamente, fundir, el pensamiento de Nietzsche. Al final de la obra nos revela que mientras la escribía ha tenido delante la pintura de Caspar David Friedrich *El monje a la orilla del mar*, con quien identifica al filósofo, enfrentado una y otra vez a lo monstruoso, a lo indeterminado. A diferencia del monje, el filósofo se hizo a la mar. Esta es la clave de la visión que nos da Safranski, la de un pensador que encuentra en la vida, en la suya propia, un orden de experimentación. No es casual que el joven filósofo admirara en Byron el poder de escenificar la vida y de transformarla en obra de arte. La voluntad de forma alimentándose incesantemente de lo irreductible y monstruoso. De aquí su amor inicial al drama musical wagneriano, visto como un retorno a lo dionisiaco. La ruptura vendría al comprender que Wagner quería crear una mitología que fuera, finalmente, una religión, mientras que Nietzsche pretendía poner los mitos, transfigurados por el arte, al servicio de la vida. Esta aspiración a la revivificación de lo vital reacciona contra la exaltación de la historia como depositaria de la razón. Si Hegel trata de ennoblecer la historia, Nietzsche pretende que ella misma sea su propia crítica. Exaltó la vida pero expulsó de su pensamiento la noción de solidaridad. Tampoco cree que el saber, en el sentido socrático, sea una respuesta adecuada al gran enigma de la vida. «La voluntad de sistema –dijo– es una falta de honradez». Safranski lo explica así: «La esencia revelada del mundo es un punto vacío, pero es también un punto de fuga, una salida hacia lo indeterminado. Pero como a partir de lo indeterminado puede relativizarse toda determinación, el punto de fuga de la indeterminación se convierte en un punto arquimédico desde el que una imagen del mundo puede sacarse de quicio cuestionando su valor de verdad. Más tarde Nietzsche formulará así este pensamiento: sólo hay interpretaciones, no conocemos ningún texto originario». A diferencia de Kant, Hegel, Fichte y Schelling, Nietzsche dejó a un lado la «cosa en sí», aunque fuera en la formulación de «voluntad» conceptuada por su admirado Schopenhauer. El mundo, dice nuestro filósofo en un tono budista, es apariencia, todo es apariencia y ésta está vacía, sobre todo de significación. En el orden de la realidad no hay principio ni final sino sólo algo que está en camino. Lo que conocemos y el conocer mismo es cambio, están sujetos al tiempo. Antiplatónico, Nietzsche señala lo singular, sin agotarlo en sus relaciones. Pero su deseo de

enfrentar al saber con el saber mismo no le impidió abrazar el biologismo y el naturalismo de su época. Conocidos son los efectos que tuvo en su Zaratustra y en su concepción del Superhombre.

Safranski ha escrito un libro claro y honesto, en el que nos muestra un Nietzsche más cercano a sí mismo, aunque esté más alejado de muchos de sus exegetas. Un libro en el que nos muestra a un pensador trágico que muy pocas veces cedió a conformar su pensamiento, su vida. Dice Safranski parafraseando al autor de *La gaya ciencia*: «El animal que puede hacer música es ya por ello mismo el animal metafísico. Pero quien sabe oír adecuadamente, oye el cesar. Toda música verdadera, dice Nietzsche, es un 'canto de cisne'».

J. M.

Mundo Infierno

Como demuestra sobradamente en sus novelas, Félix Romeo es un narrador que atesora una gran capacidad fabuladora. Aunque *Dibujos animados* y *Discothèque** son dos novelas muy distintas en lo tocante al argumento, son varios los temas y motivos que las unen. Por citar algunos, diremos que la conflictiva y traumática relación padres-hijos es uno de los temas principales, así como las reflexiones sobre la suerte y los sueños, la presencia constante de la muerte, los placeres primarios (sexo, drogas, juego), y la crítica a cualquier forma de autoridad (policía, ejército, familia, sociedad, religión, patria).

La mayoría de los personajes de Romeo viven aplastados bajo el peso de un destino (o suerte, o azar) aciago, son casi peleles que reciben los golpes de la vida con una resignación que los engrandece a ojos del lector. Tanto en una como en otra novela no se da tregua al dolor y a la tristeza. Sólo el humor y la ironía del agudo observador atenúan la sensación de desolación. Así, la visión del mundo y de la vida que se desprende de las obras de Romeo es negativa, casi negra. Los textos nos dicen que no vivimos en el mejor de los mundos posibles y que el ser humano asiste al espectáculo de su propia vida sin más muleta (más que rotos los lazos con la religión u otras trascendencias) que su capacidad de encaje y un cierto hedonismo (las más de las veces bastante sórdido). Se diría que Romeo sólo dirige su foco de atención a captar la negatividad de lo que le rodea, tendencia que a estas alturas algunos pueden calificar de maniquea.

* *Editorial Anagrama, Barcelona, 2001.*

El escenario en que el autor despliega esa visión negativa de la realidad es Aragón. Por ese espacio corren personajes ficticios que se mezclan con personajes reales. Para el lector español, es éste un mundo que siente a la vez cercano y extraño. Y aquí encontramos uno de los méritos de Romeo como narrador: la creación en sus libros de una atmósfera de pesadilla, no por terrible menos verosímil, un ambiente de tragedia irreversible que se eleva por encima de lo superficial del texto (la costra *kitschig* y un cierto gusto por la hipérbole que el autor utiliza en sus historias). Ese mundo es verosímil porque Romeo no ridiculiza a sus sufridos fracasados. Aunque éstos hayan perdido los últimos restos de dignidad humana (sobre todo en *Discothèque*), abrumados por la sinrazón de unas vidas torcidas desde sus inicios, Romeo intenta por todos los medios dignificarlos, mostrarlos a los ojos de los lectores como héroes trágicos que asumen con integridad su desgracia. Si esto no fuera así, mucho de lo escrito por Romeo se quedaría en mera parodia, en gracia ingeniosa, en astracanada divertida y pasajera.

La estructura de ambas novelas es fragmentaria, aunque la narración sigue una cierta línea. Esta linealidad narrativa se ve interrumpida porque Romeo cuenta en sus novelas muchas historias distintas, aproximándose así a la novela coral. Esta fragmentación de lo narrado, que sirve al autor para mostrar un mundo en desintegración, inabarcable y caótico, se apoya en un estilo que niega los artificios, cualquier amago de grandilocuencia retórica. Es un estilo seco, certero en el decir, de frases casi telegráficas y de continuas repeticiones y enumeraciones que dan viveza y expresividad al relato pero que, en ocasiones, pueden llegar a resultar cansinas. Esta economía de recursos en el estilo sostiene una voz narradora personalísima, prontamente reconocible. Dicha voz junto a la querencia de Romeo por las referencias a los iconos de la cultura popular (principalmente televisivos) de la España reciente (de 1975 para acá), son dos de los rasgos que diferencian al novelista del resto de narradores agrupados bajo la etiqueta de «neorrealistas» (Germán Gullón), o «Generación Nirvana» (J. A. Masoliver Ródenas).

Víctimas de su mala cabeza o de las circunstancias, degradados como seres humanos por mal que les haya ido, los personajes alcanzan la categoría de héroes trágicos, y el lector acaba respetándolos porque el propio autor los respeta. No son peores que cualquiera. Sus vidas nos interesan, y nos interesan porque son intensas, muy alejadas de la responsabilidad y del tedio, del transcurrir de días iguales a días iguales, de vidas perfectamente neutras y asépticas. No nos debe extrañar que los personajes de *Dis-*

cothèque deseen abandonar ese mundo-infierno en el que viven (no todos son masoquistas), pero la tozuda realidad se encarga constantemente de recordarles quiénes son y dónde están. Quizá en otra ocasión tengan más suerte y sus deseos se cumplan. Aunque para Félix Romeo un deseo realizado sea más que una utopía.

Marcos Maurel

El relato metafórico de Sergio Chejfec

Muchos de los relatos –y entre ellos tres de los más recientes y más amplios, *El aire* (1992), *Los planetas* (1999), *Boca de lobo* (2000)– de Sergio Chejfec exigen un lector que se deje provocar por ciertas trampas de la lógica. Son *relatos de pensamiento*, activados a partir de un prolongado soliloquio reflexivo de personajes casi siempre cavilosos, narradores introvertidos que despliegan la anécdota como si se tratara de un acertijo hermético iluminado a ratos por relámpagos de revelación, de certidumbre. Densos y luminosos al mismo tiempo, desprovistos casi por completo de peripecias, son relatos articulados a través de la descomposición micrométrica, *minimal*, de un acontecer que se fractura en pequeñas partículas elementales, breves células accionales interrumpidas constantemente por un *excursus* reflexivo, minados de paradojas y aparentes contrasentidos. La aventura, en ellos, no está pues depositada en la sucesión de ocurrencias –se podría decir que son relatos en los que pasa muy poco en el plano de la experiencia activa de sus personajes–, sino en el planteamiento de formulaciones enigmáticas expuestas con las tonalidades propias del discurso filosófico o científico. «El pensar es algo que se puede narrar como se narra un viaje o una historia de amor, pero no del mismo modo», dice Piglia que dice Renzi que diría Macedonio Fernández. Y añade: «Le parece posible que en una novela puedan expresarse pensamientos tan difíciles y de forma tan abstracta como en una obra filosófica pero a condición de que parezcan falsos». Tal vez esta sea precisamente la estrategia de Chejfec: los pensamientos de sus narradores y de sus personajes, la masa reflexiva que envuelve el hilo argumental como una vaina permeable, ramificada, frondosa, se presenta bajo la apariencia de una ecuación matemática, de un axioma filosófico irrefutable, en cuyo centro, no obstante, se ha clavado un ingrediente

falsificador que genera incertidumbre en quien la lee. Como decía Ricoeur para referirse a la metáfora, Chejfec logra producir una «nueva pertinencia de sentido» en el bastidor del discurso propio de la filosofía o de la ciencia por medio de «una atribución impertinente». Es esta impertinencia del sentido, por otra parte, la que proporciona a estos relatos su familiaridad con ciertas formas de la literatura fantástica: ese ingrediente clavado en el centro de un aforismo paradójico aparentemente imposible de desmontar suele ser, con sintomática frecuencia, un hecho incongruente, un detalle, como diría Callois, que «quiebra la estabilidad del mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables». Lo inesperado que acontece en medio del escenario de una proposición lógica produce esa vacilación de la razón sin la cual, según Todorov, la experiencia de lo fantástico no tendría lugar. Los textos de Chejfec nos introducen en un campo inquietado por dudas racionales; nos conducen a concebir, en la realidad que nos parece tan evidente, la existencia de leyes que desconocemos, que nos dominan oscuramente. Esto último les proporciona cierto carácter ominoso a sus anécdotas, marcadas siempre por la reticencia enunciativa, por esa retención del sentido que abandona al lector en un campo de inquietantes conjeturas no resueltas. Universos paranoides habitados por seres que se enfrentan con extraña serenidad y desapegado cinismo (por lo que, a menudo, aparecen bajo el aspecto de seres aniñados, nimbados por una cierta santidad o por alguna forma de minusvalía frente al mundo o de idiotez) a las inclementes, implacables veleidades del azar.

Rafael Castillo Zapata

Miguel Martinón: lecturas de una vida*

La poesía canaria del mediosiglo (1986), *La isla sin sombra* (1987) y *La escena del Sol* (1996) son los tres precedentes de *Espejo de aire*, que ahora publica la editorial Verbum. Con estos cuatro títulos, Miguel Martinón, profesor de literatura española moderna en la Universidad de La Laguna y poeta, da cuenta de otra de sus constantes preocupaciones y actividades aparte de las mencionadas, la crítica literaria y, por tanto, de una voluntad de interpretación y valoración que en su caso incide especialmente sobre

* *Miguel Martinón,* Espejo de aire. Voces y visiones literarias*, Verbum, Madrid, 2000.*

un segmento concreto de la vida literaria: el que se desarrolla en el marco insular canario durante el período artístico más notable que han conocido sus letras, la generación vanguardista de la década de los años 20-30, acompañada de lo que, tras el *lapsus* 36-39, habría de reactivar el panorama creativo de aquellos días, la generación poética del medio siglo que inaugura la obra de José María Millares Sall. Es éste, en definitiva, el punto de mira al que se asoman la curiosidad hermenéutica y el juicio crítico de Miguel Martinón, y cada uno de estos libros supone una mirada más atenta, un foco más potente sobre unos autores y unas obras que el estudioso se ha propuesto recuperar críticamente, contribuyendo así a un movimiento generalizado de exégesis que –según sus propias palabras– culmina, con los años ochenta, en una «definitiva maduración y consolidación de este campo de los estudios literarios insulares», rotundo criterio éste, no obstante, que sería oportuno observar con cierta reserva, considerando en él una buena dosis de ingenuidad o, al menos, de excesiva confianza.

Espejo de aire. Voces y visiones literarias se estructura en tres grandes apartados, y sus textos abarcan una perspectiva más amplia de la que proponían los libros anteriores. En primer lugar, notas y comentarios sobre literatura hispánica moderna y contemporánea; en el ínterin, diversas temáticas y autores no hispánicos; y, como cierre, los textos vinculados más directamente a la propia voz de su autor, y los tres apéndices con las entrevistas que ha realizado con Ernesto Salcedo, Severo Sarduy, Gustavo Guerrero y Alfonso González Jerez. Todo este trayecto a través de la palabra escrita muestra su especial predilección por la literatura hispánica moderna y contemporánea, una «literatura moderna» que sitúa entre 1868 y 1939 y a la que, por una relación convergente de sensibilidad e ideas, por compartir una cultura común, goza para él de mayor vivacidad e interés estético: «Lógicamente, la relación de cualquier escritor con la literatura de su propia lengua tiene que ser mucho más estrecha que con otras literaturas. Por lo demás, esa relación, normalmente, suele ser más intensa con las épocas históricas más próximas».

Además de todo lo dicho, hay en *Espejo de aire* una concesión a la vida, pero a la vida que se asume como una secuencia de acaeceres impredecibles y siempre sorprendentes de los cuales unos, definitivos, permanecen imborrables, junto a los otros, los más, los que apenas si se recuerdan; luchas sin tregua, infructuosas, y otras que sí fueron gratificadas; encuentros y desencuentros; incertidumbres, desilusiones, olvidos, pero todo un sinfín de experiencias que, de forma natural e inevitable, se entrecruzarán, en un

momento u otro, con la literatura. Porque no otra cosa que vida y literatura, una en la otra perfectamente arraigadas, es lo que Miguel Martinón nos ofrece en «A la espera (Apunte autobiográfico)», una remembranza que concibió a partir de un cuestionario en torno a su actividad profesional que le solicitaba un perfil somero de aquellos centros y ambientes en que tuvo lugar su formación primera. Impelido por este «poner en cuestión» los entresijos de su progresivo despertar al mundo –cognoscitiva, intelectual y espiritualmente–, y ayudado de esa cierta ajenidad que procura el *después de* –la distancia que asienta y difumina el torrencial de emociones, anécdotas y reflexiones de que se alimenta cada una de nuestras vivencias–, evocará los usos y abusos de la etapa franquista, la propaganda y la censura en los años de la posguerra y su «herencia histórica deplorable», el adoctrinamiento ideológico y católico de los frailes del Colegio de Nava y su lema «miedo al creador justiciero», las emisiones inolvidables de la radio, la oferta suficiente de los cines tinerfeños, la necesidad –por absoluta carencia– de recrear los modelos foráneos, la ampliación de perspectivas vitales e intelectuales que para él supuso el cambio a la enseñanza pública y, con ella, los primeros referentes republicanos... Así desfilan las voces de los padres, frailes, compañeros, profesores e instituciones, envueltos en las visiones de las lecturas, tanto las páginas que de niño estimularon su imaginación como las que más tarde le permitieron comenzar a apreciar cuestiones de estilo, de profundidad moral o el feliz hallazgo del tono y lugar justo desde donde un poeta debía emitir su voz.

Todos estos acontecimientos históricos y existenciales se desprenden de su «estar en ellos» para observarse ahora desde la memoria, un concienzudo inventario que los reestructura otorgándoles, a cada uno de ellos, su dimensión y relevancia exactos. Si bien este «apunte autobiográfico» del profesor Miguel Martinón se oferta al lector para que éste pueda disponer «de más elementos para formarse una imagen del escritor», por lo que verdaderamente puede resultar ameno y significativo, es por arrastrar consigo un momento crucial de nuestra historia reciente, así como por la honestidad y coherencia con que se analizan las causas que los promovieron y las secuelas que de ellos se proyectaron.

«El lenguaje está hecho de aire, y cuando la palabra poética se mira en el espejo de la reflexión, se genera un discurso que también es lenguaje: también es aire». Acaso sea esta explicación preliminar de «espejo de aire» –el título elegido para el libro–, la más resbaladiza de las «visiones» de su autor, y también la más criticable. Suficientemente conocida es la tradición moderna de

un lenguaje incrédulo de sí mismo e incapaz de conducir a su través la verdad, desde la diseminación de su identidad hasta la subversión palabra-mundo que a partir de Rimbaud se prolonga con Foucault, los deconstruccionistas, las ideas heideggerianas, el psicoanálisis, el positivismo lógico, la filosofía lingüística y la tradición cultural e histórica del pensamiento judaico. Sin embargo, si partimos de esta premisa, ¿para qué realizar tal esfuerzo hermenéutico si su base, el texto, carece de identidad, si nada puede decirnos lo que nada significa, si el final de trayecto habrá de ser tan sólo «aire»? El lenguaje es, sin lugar a dudas, la única posibilidad con que el ser humano puede conocer y dar forma al interior de su propio pensamiento; es el refugio, el regazo que buscamos cuando más solos o perdidos nos hallamos, la patria que nos acompañará allí donde estemos, el único de nuestros dones en el que se cumplirá *le dur désir de durer* de Paul Éluard; una apuesta contra el olvido y el silencio, la fuente inagotable que sacia la sed de nuestra sensibilidad, una apertura sin límites hacia lo otro es, en definitiva, el lenguaje, y también las lecturas que constituyen este *Espejo de aire* –así queremos pensarlo–, un parapeto contra la amnesia, una búsqueda personal del sentido a través de los textos.

Marianela Navarro Santos

Los libros en Europa

Hegel y el judaísmo, *Pedro Fernández Liria, Ríopiedras, Barcelona, 2001, 175 pp.*

Internándose en la densa floresta de los textos hegelianos, el autor detecta dos tipologías de lo judío. La primera apunta a lo que hoy denominamos nacionalismo: un pueblo que se considera distinto del resto, que cuenta con un dios propio que es el Dios universal, y que guarda con los demás pueblos una relación de extrañeza y conquista.

En este orden, Hegel se aparta de lo judío y separa al judaísmo de la tradición occidental, al punto de considerar a Cristo como griego. Pero luego advierte que su noción del Espíritu (un sujeto infinito y eterno, indeterminado y libre, carente en sí de devenir, muerto pero creador) es igual a la judía de Dios. Además, en su mito del Diluvio, el Antiguo Testamento fija la separación entre el Espíritu por un lado y la naturaleza y la vida, por otro, de modo que éstas quedan como extrañas, escindidas y hostiles a Aquél.

O sea: Hegel empezó poniendo distancias a lo judío y acabó reconociéndose como parcial y necesariamente judío, a la vez que aceptando lo que la mentalidad judaica rechaza: que los judíos y su cultura de la subjetividad moderna (más moderna que la griega misma) pertenecen a la ineluctable historia universal.

Fernández Liria, no limitado por su hipótesis, señala conexiones: Rosenzweig, Mendelssohn, los filósofos de la conciencia infeliz a partir de Kierkegaard, un campo donde las herencias judías y los herederos cristianos comparten inquietudes y problemas. Hegel, desde luego, es el parteaguas, el indispensable pensador del que provenimos todos los que pensamos todavía, sea a favor o en contra del profesor berlinés, el maestro de Jena, el Napoleón de las ideas, como prefería verlo Ortega.

La vida en la ruta de la seda, *Susan Whitfield, traducción de Alicia Sánchez Millet, Paidós, Barcelona, 2001, 295 pp.*

En la Alta Edad Media, cuando Europa vivía en la dispersión rural y sus ciudades se habían borrado del mapa, el centro del mundo era el centro de Asia, la altitud mesetaria y montañosa por la cual se iba del Cercano Oriente al Lejano. Más tarde, los europeos, repuestos de su eclipse histórico, apostaron al Gran

Juego y ganaron, trasladando el ombligo del mundo por la ruta del Sol declinante y definiendo aquel nudo geográfico como Ruta de la Seda.

Caminos comerciales, guerras y guerrillas, ciudades opíparas y monarquías rutilantes florecían por aquel tiempo. Centrándose en personajes típicos (el guerrero, la cortesana, la princesa, el monje, el mercader, etc) Whitfield traza un vivaz cuadro basado en las crónicas rescatadas por los arqueólogos a partir del tardío siglo XIX, y que ella ha examinado tenazmente entre Londres y Pekín. Por suerte, se trata de una historiadora que concibe la historia como relato y no como ciencia. Un relato que se erige en construcción de sentido entre las briznas del olvido que se guardan en dispersos documentos. Es como si halláramos una flor seca entre las páginas de un viejo libro y descubriéramos en ella una enigmática humedad perfumada, un confuso aroma de alcoba, campamento, feria y campo de batalla.

A partir de la minucia concreta, Whitfield pegotea las piezas del rompecabezas y así podemos anoticiarnos de industrias, armas, banquetes, vestimentas, ardides eróticos, intrigas dinásticas, intercambios mercantiles, cultos religiosos, leyendas, todo ello pacientemente llevado y traído por caravanas de camellos y mulas que, amenazadas por los bandidos y respetadas por los ejércitos, van urdiendo el tejido de la historia con los sutiles hilos de la seda, que el tiempo destruye y el historiador reinventa.

Matrimonio y moral, *Bertrand Russell, traducción de Manuel Azaña, prólogo de Manuel Garrido, Cátedra, Madrid, 2001, 206 pp.*

Escrito en 1929, este libro acusa el paso del tiempo en su sentido positivo. Algunas de sus propuestas han pasado a ser el folclore moral del mundo desarrollado, como el manejo de la contracepción, la igualdad sexual entre hombres y mujeres, la libertad de las costumbres corporales, el divorcio, el control demográfico, etc. Russell tiene un concepto clásico del matrimonio, una sociedad destinada a la crianza y educación de los hijos, dentro de un marco de respeto y liberalidad sexual. El amor es otra cosa, esa cosa más bien indefinible que actúa de modo asocial, secreto y alocado. El filósofo y matemático inglés prefiere dejarlo fuera del matrimonio.

Russell era anticatólico y polemizó con San Pablo y su visión del matrimonio como un remedio contra la fornicación. Quizás hoy el catolicismo le diera más razón al primero que al segundo. Era, tam-

bién, partidario de la eugenesia para evitar que proliferaran débiles mentales y cretinos en una sociedad industrial y democrática. No le faltaron arrestos racistas, pues creía que ni los indígenas americanos ni los negros habían aportado gran cosa a la humanidad, salvo cuando fueron conquistados por los blancos. Así de embrollada es la historia de las ideas. En 1929 toda la Europa continental estaba hechizada con la figura del dictador y Russell militaba a favor del liberalismo democrático y el pacifismo. Pero matices son matices y penumbras son penumbras.

Vivaz, didáctico, elocuente, peleador pero no agresivo, Russell sigue teniendo cierta lozanía insolente a pesar de los años. Pensarlo en la España de Primo de Rivera y traducido por Azaña no deja de tener un valor añadido. Y en cuanto al matrimonio, si es que subsiste, será porque también aquilata una historia, ahora indecisa, inestable y crítica, pero, por eso mismo, más histórica que nunca.

Sciascia, el maestro de Regalpetra, *Matteo Collura, traducción de Josefa Palomero, Alfaguara, Madrid, 2001, 382 pp.*

La vida biográfica –valga la redundancia– de Leonardo Sciascia es modesta en anécdotas. Nada parece demasiado dramático en ella, salvo el suicidio de un hermano. Un matrimonio estable, una carrera de escritor reconocido, un prestigio de santón moralizador en medio de un mundo estrictamente corrupto y larvadamente criminal, todo ello da para poco al biógrafo. Añádase que Sciascia era un hombre austero en un medio austero.

Pero, si se amplía la mirada al mundo circundante, aparecen el fascismo, la guerra, la mafia, la pobreza siciliana. Y aparecen los rasgos detestables e irrenunciables del hijo de Sicilia que quiere no serlo y desea serlo. El anarquismo sciasciano tiene puntos de contacto con el rechazo del Estado promovido por la *Onorabile Società*; su repugnada fascinación por la política se toca con una experiencia similar que le promueve la Iglesia católica.

En otro orden, Sciascia se muestra como un escritor al cual no le interesa la literatura, que quiere moralizar, anoticiar y situarse en la actualidad por medio de una escritura que no imagina como perdurable, que no merece mayor cuidado ni pretende suscitar placeres estéticos.

El nudo así tejido es complejo e interesa al lector de biografías porque Collura –amigo y conocedor cercano de Sciascia– a pesar de su admiración reverente por el hombre, no puede evitar retratar las contradicciones del personaje. A través de ellas obtenemos un cumplido pano-

rama, desde la plataforma siciliana, de la Italia contemporánea. La isla ancestral, el equivalente meridional de Inglaterra que apasionaba a Lampedusa, es el observatorio inmóvil del convulso continente. En el medio, Leonardo Sciascia, a veces escrutador de la España andaluza como el museo viviente de las esencias de su tierra natal.

Histoire des gauchers. Des gens à l'envers, *Pierre Michel Bertrand, Imago, Paris, 2001, 252 pp.*

La diferencia entre derecha e izquierda (salva sea la simbología política) es una de las tantas evidencias indefinibles de nuestra existencia espacial (arriba y abajo, adelante y atrás, etc.). El zurdo, motivo de este libro, por ser minoritario, ha gozado de la maldición y la admiración de los siglos. Se lo ha considerado anómalo y maligno, degenerado y peligroso, siniestro en definitiva, ya que tal sinonimia entre izquierda y siniestra existe en alguna lengua como el italiano.

Las Luces fueron disipando los prejuicios y se empezó a considerar al zurdo como una variedad normal de la especie humana, dejando de lado cualquier intento falsamente pedagógico de enseñarle a «rectificar» su naturaleza. Desde entonces, la zurdez mereció ser vista bajo una nueva luz y así la memoria histórica advirtió que pintores egregios como Leonardo da Vinci, Hans Holbein y Paul Klee fueron zurdos integrales, en tanto otros personajes tan notorios como el almirante Nelson, el escritor Blaise Cendrars y el pianista Paul Wittgenstein lo fueron por necesidad, ya que hubieron perdido la mano derecha en la guerra. No faltó algún criminólogo exacerbado (el fundacional Cesare Lombroso) que incluyese la zurdez como atributo del loco genial, remitiéndonos a la excepción que da, por arriba, al gigante y, por abajo, al enano.

El material acumulado por Bertrand es curioso y colorido. El autor lo expone con erudición y fluidez, haciendo una ordenada topología del asunto a través de los siglos. Es un intento muy conseguido de esa disciplina tan en boga, la historia regional, que nos devuelve a la narración de sucesos que atañen a gente concreta, con sus huesos y su carne, como los que conforman la mano izquierda.

Eterna mortalidad, *Walter Scott, traducción de Marta Salís, Alba, Barcelona, 2001, 500 pp.*

Walter Scott empezó a publicar sus libros de manera anónima,

acaso porque la novela era un género indigno de un sujeto respetable. Incidió en el relato histórico con *Waverley, Guy Mannering* y *El anticuario*, pobladas de luchas de religión, reyertas entre clanes escoceses y final consolidación de la Corona británica, legitimada y unificadora del imperio. En esta línea se inscribe *Eterna mortalidad*, situada en el siglo XVII y cuya narración se atribuye a un lapidario que recorre cementerios restaurando nombres y fechas: una alegoría de la historia.

Feliz contemporáneo de grandes constructores –Beethoven, Goya, Hegel y ¿por qué no? Bonaparte– Sir Walter es un maestro de la carpintería narrativa, sobre todo por el ritmo que consigue articular entre inmóviles *suspenses*, rápidas escenas de acción, secuencias dialogadas y descripciones. La dosificación de la intriga (una sección central de pocos días y un epílogo de relativa rapidez) subraya el arte supremo de este sinfonista del relato. A la vez, un melancólico celebrador de la providencia, que hace triunfar el bien y reduce el dolor y la dicha de los hombres a un vendaval majestuoso de cenizas al contraluz.

La trama es sencilla: dos muchachos de distinta ideología aman a una chica que a su vez, los admira pero tiene su preferencia sentimental. Ellos se salvan la vida mutuamente, uno desaparece y es tenido por muerto, en tanto el otro vive para morir en una escena de remate operístico, una suerte de trío concertante (detrás hay un coro, una tropa) marcado *Allegro finale*.

Admirable es la traducción, concebida en un castellano de evocación decimonónica, enriquecida con un aparato de prólogo y notas que ayudan a comprender la época, a descifrar citas solapadas de las Escrituras o Shakespeare y a dar noticia sobre lugares y objetos locales y pretéritos. El libro, encuadernado como en los buenos tiempos de Walter Scott.

Franco, Hitler y el estallido de la guerra civil, *Angel Viñas, Alianza, Madrid, 2001, 590 pp.*

Historiador especializado en las relaciones entre la guerra civil española y el entorno internacional (*El oro de Moscú, La Alemania nazi y el 18 de julio*), Viñas vuelve sobre su mundo con esta robusta indagación acerca de las relaciones entre el Conductor y el Caudillo. Disipa lugares comunes y estudia los antecedentes, que ocupan la mayor parte del texto: las relaciones comerciales entre España y Alemania a partir de la Dictadura, especialmente en cuanto a compra de material militar, el espionaje germano, la relativa

indiferencia respecto a los asuntos españoles, la débil implantación del nazismo en España.

Estallada y fracasada la sublevación, Franco apela a la ayuda de Hitler y despierta el interés de éste por la península en llamas, que Viñas entiende no era ni ideológico ni económico, sino político, inscrito en el sueño, quizá delirante, de hegemonía europea. Desde luego, los alemanes usaron España como campo de prueba para sus armas y se hicieron pagar ricamente sus auxilios, en comida y ropa de las que faltaron dramáticamente en la posguerra. Franco dio a los pronazis un buen lugar en sus gobiernos hasta que las patatas quemaron y hubo que cambiar de rumbo, de cara a los vencedores.

La pesquisa de Viñas es admirable por la cantidad de documentos manejados, su ordenación, su exposición topológica y un diáfano relato que, no obstante su prolijidad, fluye lenta pero seguramente desde las hipótesis a las conclusiones. Numerosos retratos de personajes notorios o rescatados de la oscuridad van puntuando esta historia tremenda y necesaria, como todo en la Historia. Sin el apoyo hitleriano, la sublevación no habría derivado en guerra civil. Otro sería el pasado, otro el presente. Convertir el potencial en pretérito es la tarea del historiador y Viñas la cumple con gigantesca probidad y con digno brillo.

La república mundial de las Letras, *Pascale Casanova, traducción de Jaime Zulaika, Anagrama, Barcelona, 2001, 471 pp.*

La mundialización ha convertido el mundillo literario en un orbe multinacional y planetario. Pero la cosa viene de antiguo, desde los tiempos de las lenguas francas (latín, luego francés, luego inglés) que sirvieron para intercomunicar a los sujetos de la comunidad letrada. Casanova describe sus instituciones y políticas, sus centros y periferias, sus alianzas y guerrillas, sus negocios y trapicheos. Ha de agradecerse que, por fin, aparezcan en el mundo los escritores de lengua española, no menos que los catalanes, portugueses y brasileños. Así Paz, Vargas Llosa, Reyes, García Márquez y hasta Rubén Darío se «vuelven» mundiales, como si no lo fueran desde siempre.

Menos feliz es el aspecto ideológico del libro, muy impregnado de un trasnochado romanticismo herderiano, que identifica (mejor dicho: confunde) pueblo, nación, lengua y literatura. Casanova llega de tal manera a conclusiones francamente peregrinas: Yeats escribe en una lengua que lo somete (el inglés, en vez del gaélico, un idioma caduco y artificiosamente reflotado, como él mismo dice); los Estados Unidos siguen colonizados lingüísticamente por la Gran Bretaña, ya que no han sido capaces de

gestar una lengua originaria; escritores como Naipaul, Michaux y Ramuz son traidores porque se desprenden de la identidad nacional que los funda. Nada digamos de los que han cambiado la lengua materna por otra más poderosa, como Cioran, Beckett o Ionesco (por suerte, Casanova se abstiene de incluir a Conrad en la sentencia).

Las relaciones entre centros de poder político y económico, y centros de irradiación cultural no son mecánicamente asimilables. Los filósofos griegos actuaban en pequeñas ciudades-Estado sin la menor importancia política. Lo mismo personajes como Goethe, Kant o Spinoza. Considerar a escritores como Octavio Paz o Borges periféricos y excéntricos es, cuando menos, una exageración inoperante.

La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot, *Christa Bürger y Peter Bürger, traducción de Agustín González Ruiz, Akal, Madrid, 2001, 342 pp.*

Si hay un tema crucial en el pensamiento de Occidente, es el sujeto. Tan es así que Bürger, al trazar la historia de su desaparición, cuenta, a la vez, otra historia: la construcción de una inevitable subjetividad. Descartes planteó al sujeto como autoconsciente y activo, ávido de mundo, conquistador, histórico. Pascal lo miró con reluctancia. Montaigne lo vio ondulante e intermitente (pero siempre el mismo aunque cambiante). Los románticos lo escondieron en la incomunicable vivencia interior. Mallarmé y Freud lo dotaron de alteridad. El poema y el inconsciente se tornaron macrosujetos que nacieron cuando el escuálido sujeto cartesiano desapareció en las sombras del siglo XIX. Expulsado por la puerta, volvió por la ventana convertido en un gigante como Ser de Heidegger y el Otro mayúsculo de Lacan.

Peter Bürger traza una ordenada y clara topografía de las aventuras de ese personaje ineludible que hace a nuestro pensamiento y a su efabilidad, a su decir: el Quien. Christa Bürger se esfuerza, en vano, por mostrar que la construcción de lo subjetivo es obra masculina y busca su contrapartida, sin hallarla, salvo en esas vagas elucubraciones sobre la falta de lugar y la vacuidad propias de lo mujeril. Por otra parte, esta separación de universos tiene su deslizamiento peligroso. La subjetividad femenina es una suerte de perspectiva racial que abre el campo a las subjetividades arias, judías, islámicas, negras, blancas y etcétera, todas de triste memoria.

En cualquier caso, la solvencia y la utilidad del libro quedan acreditadas al volver sobre uno de los

asuntos (o sujetos) mayúsculos e insistentes de nuestra historia intelectual. Cuando algo se dice, alguien lo dice y alguien lo escucha y alguien lo entiende o lo malinterpreta, etcétera. La historia humana es, de algún modo, un Etcétera.

Interpretar a Shakespeare, *John Gielgud, traducción de Manu Berástegui, Alba, Barcelona, 2001, 292 pp.*

Gielgud (1904-2000), con casi ochenta años de teatro, cine y televisión, algo podía contar de sus experiencias. Nieto de Ellen Terry, proviene de Irving y la tradición romántica inglesa, y llega hasta Peter Greenaway y su neoesteticismo posmoderno. Centrándose en Shakespeare, ha abordado tanto sus tragedias como sus comedias, con tiempo suficiente como para encarnar al adolescente Romeo, al joven Hamlet y a los viejos Lear y Próspero. Hacer la lista de sus colegas y los directores, escenógrafos, músicos y vestuaristas con los que actuó sería enciclopédico. Una de las utilidades de este libro es, precisamente, el acarreo de hábil información, proporcionada tanto por el actor como por los artículos periodísticos añadidos en un largo apéndice, incluida la abundante iconografía.

En otros órdenes, sumados los juicios técnicos y estéticos del sabio comediante, puede llamar la atención la modestia del artista, inesperada en un hombre del espectáculo. Sir John es autocrítico hasta la crueldad, si menciona elogios los deja en boca de otros, y resulta enfáticamente generoso con sus colegas (desde luego, de talla elevada: Laurence Olivier, Ralph Richardson y suma y sigue). Lo es con personajes de fácil trato, de difícil convivencia y aun de extravagante genio, como Orson Welles.

El libro puede leerse, también, como parte de sus memorias, *Early Stages* (1976). No hay confidencias personales pero se advierte que Gielgud no sólo pasó gran parte de su larga vida en el teatro, sino que halló en las tablas el lugar de su felicidad, el refugio contra los reveses del mundo, y la sociedad con esa masa de desconocidos que parecen amar a sus actores tanto como éstos a aquéllos: a distancia, intensamente, anónimamente.

B. M.

El fondo de la maleta

Palabra sobre palabra

Dice Antonio Domínguez Rey en *El decir de lo dicho* (Heraclea, Madrid, 2000): «Al hombre le resulta imposible salir del lenguaje para estudiarlo. Está siempre inmerso en él. No consigue situarlo a distancia para, desde su vivencia, observarlo como ajeno. Hasta el silencio le pertenece». Son palabras sobre la palabra escritas por un estudioso de lo que se llamó, alguna vez, filosofía del lenguaje, un políglota y un poeta. Vaya dicho todo esto en la sucesión señalada.

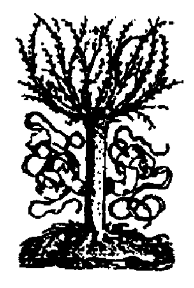
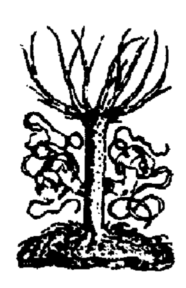
Domínguez Rey no es, en cambio, un lingüista. Más aún: se plantea la paradoja de que la lingüística, ciencia de las lenguas, tampoco es capaz de plantear una radical relación de objetividad, una sólida autonomía epistemológica que la acredite como tal. La lingüística se ocupa de las lenguas como objetos y llega a descubrir algunas estructuras comunes a todas las lenguas babélicas conocidas. Pero al formular su discurso ha de valerse de unas palabras igualmente babélicas, es decir que el sujeto de la ciencia lingüística se implica en el objeto que estudia. Para discurrir de unas palabras hay que emplear otras palabras que exigen, a su vez, ser discurridas por otras, etcétera. No hay Lengua de las lenguas ni metalenguaje en sentido estricto. Por otra parte, los lingüistas no pueden –ni deben– ocuparse del acto singular del habla de cada hablante, so peligro de perderse en la infinitud empírica de lo real. Y ya sabemos que no hay ciencia de lo real, sino de algunos objetos abstraídos de su magma, inaferrable y conjetural.

Domínguez Rey, poeta al fin, señala, justamente, a la poesía como el solo intento, utópico y fecundo, de salirse del lenguaje para, finalmente, encararse con él. La poesía es el más allá del lenguaje, no un más allá transcendente, no su otro mundo, ni sobrenatural ni milagroso. Es el más allá del deseo humano, que apunta hacia un espacio donde reina algo desconocido que alcanza a ser un llamado, una vocación.

Colaboradores

ANA BASUALDO: Escritora argentina (Barcelona).
RAFAEL CASTILLO ZAPATA: Crítico literario venezolano (Caracas).
ANTONIO DOMÍNGUEZ LEIVA: Ensayista y crítico español (Madrid).
JAMES FERNÁNDEZ: Hispanista norteamericano (Nueva York).
RICARDO FERNÁNDEZ ROMERO: Crítico literario español (Barcelona).
ALBERTO GARCÍA FERRER: Crítico cinematográfico argentino (Madrid).
EDUARDO LAGO: Escritor español (Nueva York).
ANGEL G. LOUREIRO: Crítico literario español (Universidad de Massachussets).
JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU: Crítico cinematográfico argentino (Madrid).
SHIRLEY MANGINI: Hispanista norteamericana (Universidad de California, Long Beach).
ÍTALO MANZI: Crítico cinematográfico argentino (París).
MARCOS MAUREL: Crítico literario español (Barcelona).
MARIANELA NAVARRO SANTOS: Crítica literaria española (Tenerife).
JULIO ORTEGA: Escritor peruano (Universidad de Brown).
ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ: Crítico y ensayista español (Universidad de Barcelona).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Crítico y periodista español (Madrid).



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS



ciencia • pensamiento y cultura

De vocación eminentemente pluridisciplinar, ARBOR es una revista en la que coexisten artículos que abordan campos muy diferentes, desde la Física y la Matemática, a la Sociología y la Filosofía, pasando por la Historia de la Ciencia o la Biología. Señas de identidad de esta publicación mensual son los tratamientos académicos que sean compatibles con la claridad expositiva y conceptual, y una cierta preferencia por aquellos temas que ayudan a sus lectores a formarse una idea del mundo actual.

La revista Arbor se empezó a editar en el mes de marzo de 1943, y ha seguido publicándose ininterrumpidamente hasta la fecha.

Director: Pedro García Barreno

Director Adjunto: Juan Fernández Santarén

Redacción: Vitruvio, 8. 28006 - Madrid

Teléfono de Redacción: 91 561 66 51. Fax: 91 585 53 26. e-mail: arbor@csic.es

http://www.csic.es

Suscripciones: Servicio de Publicaciones del CSIC
Vitruvio, 8. 28006 Madrid
Teléfono: 91 561 28 33 - Fax: 91 562 96 34. e-mail: publ@orgc.csic.es

• *El primer poema de* SOR JUANA • *JORGE LUIS BORGES: La literatura alemana*

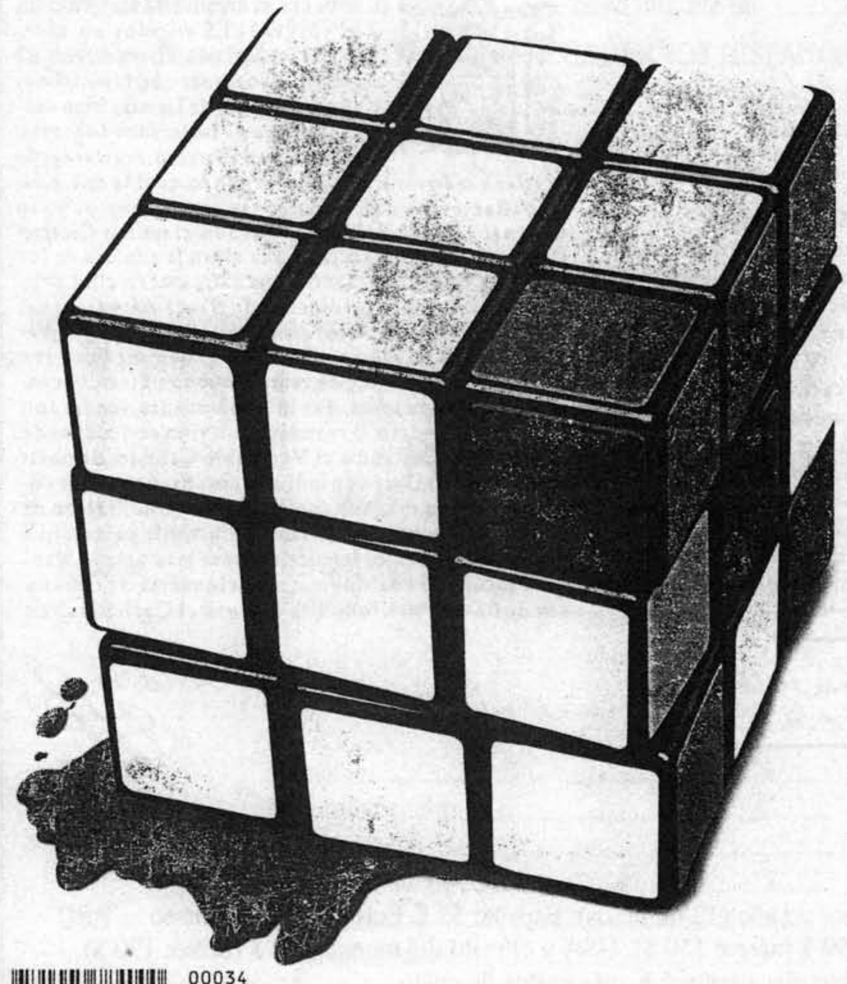
LETRAS LIBRES

OCTUBRE 2001, AÑO III, NÚMERO 34

REVISTA MENSUAL 45 PESOS

www.letraslibres.com ISSN 1405-7840

Fanatismos de la identidad



Isaiah Berlin

Mario Vargas Llosa

Amartya Sen

Gabriel Zaid

ELIOT WEINBERGER: ATAQUE A NUEVA YORK

00034

9 771405 784000

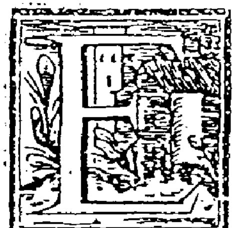
19-NOV-01 LETRAS LIBRES

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: **Blas Matamoro**
REDACTOR JEFE: **Juan Malpartida**

PRIMERA PARTE
DEL INGENIOSO
Hidalgo don Quixote de
la Mancha.

Capitulo primero. Que trata de la condicion, y exercicio del famoso hidalgo don Quixote de la Mancha.



EN Vn lugar de la Mãcha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que viuia vn hidalgo de los de lança en astillero, adarga antigua, rozin flaco, y galgo corredor. Vna olla de algo mas vaca que carnero, salpicon las mas noches, duelos, y quebrantos los Sabados, lantejas los Viernes, algun palomino de añadidura los Domingos, consumian las tres partes de su hazienda. El resto della concluian, sayo de velarte, calças de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los dias de entre semana se honraua con su vellori de lo mas fino. Tenia en su casa

RAZON DE LA FABRICA
Alegorica, y aplicacion de la
Fabula.



HA Sido el Lucimiento de los ARCOS TRIVMPHALES erigidos en obsequio de los Señores Virreyes, que hã entrado á Governar este Nobilissimo Reyno, Desvelo de las mas bien cortadas Plumas de sus lucidos Ingenios: porque, segun Plutarco, *Praeclara gesta praeclaris indigent orationibus*. Segun lo qual la mia estava bastantemente escusada de tan alto Assumpto, y tan desigual á mi insuficiencia, quando el mismo Ciceron Padre de las Eloquencias temia tanto la censura de los Lectores, que juzgava todos los extremos en ellos peligrosos, buscando la medioctidad: *Quod scribimus nec doctis, nec indocti legant: alteri enim nihil inteligũt: alteri plus fortàm, quàm de nobis nos ipsi*: Causas que me huvieran motivado á escusarme de tanto empeño, á no aver intervenido insinuacion, que mi rendimiento venera con fuerça de mandato: ó mandato que vino con alagos de insinuacion. Gustando el Venerable Cabildo de obrar á imitacion de Dios con instrumentos flacos; porque como juzgava su magnificencia corta la demostracion de su amor, para obsequio de tanto Principe, le pareciò que era para pedir, y conseguir perdones mas apta la blandura inculta de vna Muger, que la eloquẽcia de tantas, y tan doctas plumas. Industria que vsò el Capitã Ioab en

Precio de suscripción por un año (12 números): España: 52 € Europa: 109 € (correo aéreo: 151 €). Iberoamérica: 90 $ (aéreo: 150 $). USA y el resto del mundo 100 $ (aéreo: 170 $). Ejemplar suelto: 5 € más gastos de envío.

Pedidos y correspondencia: Administración de **Cuadernos Hispanoamericanos**
Instituto de Cooperación Iberoamericana. Agencia Española de Cooperación Internacional.
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid (España). Teléfono (91) 583 83 96





Próximamente:

Revistas culturales en español

Carlos Álvarez-Ude
Ana Nuño
Mihály Dés
Nuria Claver
Ignacio Sánchez Cámara
Guzmán Urrero Peña



MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES







800 Pts.